Christoph Nöthlings

Gesamtkunstwerk und Weltendrama

Die Opernästhetik Richard Wagners als Vorbild für die Komposition des *Stern der Erlösung*

Zum Zeichen des Danks
John Tomlinson zugeeignet

»Am Sonntag sind die Meistersinger im Radio«, schreibt Rosenzweig am 3. Juli 1925, kurze Zeit nach Beginn der gemeinsamen *Schrift*-›Verdeutschung‹, an Martin Buber: »wenn Sie also nicht nur noch Sonntag können, dann bitte lieber an einem andern Tag.« (BT 1049)[1] – Konflikte zwischen Pflicht und Neigung sind im Leben gemeinhin an der Tagesordnung, und um einen solchen scheint es sich auch bei Rosenzweigs Wunsch zu handeln, Wagners populärste Oper am Rundfunk mitzuhören und dafür das Arbeitstreffen zur Bibelübersetzung zu vertagen: Ein Wunsch, der im Blick auf die – in zahlreichen Brief- und Tagebuchstellen dokumentierte – Wagner-Verehrung des Autors[2] nicht weiter verwundert, und der umso begreiflicher ist, als Rosenzweig, infolge seiner unheilbaren Krankheit ans Bett gefesselt, durch das junge Medium des Radios in den unverhofften Genuß einer »Uebertragung aus der Berliner Staats-Oper«[3] kommt und die anstrengende Übersetzungsarbeit, die ihm mitunter »halbe schlaflose« Nächte bereitet (BT 1049), durch eine schöpferische Pause unterbrechen kann.

Von Interesse ist die Bitte an Buber, man möge die *Bereshit*-Übertragung zugunsten der *Meistersinger* aufschieben, hier jedoch nicht als biographische Anekdote, sondern weil sie die Frage aufgibt, ob sich Rosenzweigs Leidenschaft für Wagners Musik nicht auch auf sein schriftstellerisches Werk ausgewirkt habe. Denn daß sich privates und publizistisches Wirken bei einem Autor nicht trennen lassen, der Leben und Schreiben zu einer unverbrüchlichen Einheit zu gestalten suchte, liegt bei Rosenzweig auf der Hand. Sein philosophisches An-

---

1 Zitate aus Rosenzweigs Werken werden in Klammern direkt im Text vermerkt, und zwar mit den üblichen Siglen BT (*Briefe und Tagebücher*), SE (*Der Stern der Erlösung*) und Z (*Zweistromland*), den ersten drei Bänden der zwischen 1976 und 1984 erschienenen Ausgabe der *Gesammelten Schriften* (Der Mensch und sein Werk. Gesammelte Schriften. Den Haag: Nijhoff), bzw. GB (Die »Gritli«- Briefe. Briefe an Margrit Rosenstock-Huessy. Hg. von Inken Rühle und Reinhold Mayer. Tübingen: Bilam-Verlag 2002). Kursive Hervorhebungen in den Zitaten, falls nicht anders vermerkt, vom Verfasser.

2 Vgl. die Auflistung BT 1319.

3 Frankfurter Zeitung, 4. Juli 1925, Nr 490, S. 6, Rubrik »Radio-Programme«.

liegen, die Grenze zwischen individueller Erfahrung und allgemeingültiger Erkenntnis, und zwar zugunsten der ersteren, aufzuheben – bekanntlich ein zentrales Motiv des ›Neuen Denkens‹ –, läßt es sinnvoll erscheinen, die Passion des Autors für Wagner einmal genauer zu betrachten und der Vermutung auf den Grund zu gehen, daß sich diese, wie so viele andere seiner persönlichen Vorlieben, auch im *Stern der Erlösung* niedergeschlagen haben könnte.[4]

I

Sucht man im Text des *Stern* nach Indizien, die auf ein Interesse Rosenzweigs an Wagner hindeuten, so wird man zunächst mit Enttäuschung feststellen, daß dieser nur an zwei Stellen (SE 272, 413) genannt wird, und zwar beide Male in rein illustrativer Absicht. Weit entfernt, ihm systematische Bedeutung für das eigene Werk zu konzedieren, rekurriert Rosenzweig auf Wagner jeweils nur, um den thematisch entwickelten Gedanken zu veranschaulichen. Wenigstens scheint es so. Betrachtet man die Stellen aber genauer, so fällt zunächst auf, daß Rosenzweig beide Verweise im Kontext seiner ›Theorie der Kunst‹ plaziert, konkret: im Zusammenhang der Frage nach der Wirkung des Kunstwerks auf den Betrachter. Im ersten Fall liefert Wagner bzw. dessen Wirkungsgeschichte das Beispiel für die Verschmelzung von Fiktion und Realität, die Rosenzweig der Kunst zur Aufgabe macht; im zweiten steht Wagners Opernästhetik bei der Überlegung Pate, die ›fiktive‹ Welt des Kunstwerks müsse »theatralisch« sein (SE 413), um sich in der ›wirklichen‹ Welt durchsetzen zu können.

Es ist diese zweimalige Nennung Wagners im *gleichen* thematischen Zusammenhang, die vermuten läßt, daß Wagner eine systematische Bedeutung: wenn nicht für den *Stern* insgesamt, so doch wenigstens für dessen ästhetische Theorie zukommen könnte. Diese Hypothese läßt zunächst grundsätzlich nach Stellung und Funktion der – »durch alle drei Bände hindurch[gehenden]« (Z 156) – Ästhetik des *Stern* fragen. Denn angemessen wird sich die Rolle Wagners im *Stern* nur klären lassen, wenn man zunächst den systematischen Stellenwert von Rosenzweigs ›Theorie der Kunst‹ untersucht. Im begrenzten Rahmen des vorliegenden Kommentars scheint es geboten, sich hierbei auf die rezeptionsästhetischen Überlegungen des mittleren *Stern*-Teils zu beschränken, in deren Kontext der erste Wagner-Hinweis fällt.

Die Frage nach Sinn und Zweck der Kunst nimmt Rosenzweig in Abschnitt 239 des *Stern* – er trägt den beredten Randtitel »Das Publikum *in* der Kunst« (SE 270) – zum Anlaß, das Verhältnis zwischen Kunstwerk und Rezipient(en) näher zu bestimmen. Er erhebt zunächst die Forderung, die Kunst müsse auf die Wirklichkeit übergreifen, und macht die Einlösung dieses Postulats sodann von der

[4] Daß Wagner eine Art Vorbildfunktion für den *Stern* zukommt, ist nicht zuletzt deshalb eine naheliegende Vermutung, weil Rosenzweig sich auf die feierlich inszenierte Vollendung seines Werkes mit der Lektüre der *Meistersinger* – neben *Tristan* wohl seine Lieblingsoper – einstimmt (vgl. GB 238).

Wirkung abhängig, die die Kunst auf den (bzw. die) Betrachter ausübt. In der vielsagenden Bildersprache, wie sie für den *Stern* insgesamt charakteristisch ist, weist Rosenzweig diesem/n die Aufgabe zu, dem ›weltfremden‹, als heimatlos apostrophierten Kunstwerk bleibende Dauer in der Wirklichkeit zu verschaffen:

> Das Werk steht da in seiner Einmaligkeit, seiner Losgerissenheit vom Urheber, seiner unheimlichen lebensvollen und doch lebensfremden Lebendigkeit. Ja, es ist wirklich unheimlich; es hat kein Heim, kein Zuhause [...]. [Erst] Im Betrachter ist [*sic*] die leere Menschlichkeit des Urhebers und die gehaltreiche, seelenvolle Unheimlichkeit des Werks zusammengewachsen. Ohne den Betrachter wäre das Werk, da es ja zum Urheber nicht »spricht« [...], stumm, nur Gesprochenes, nicht Sprache; erst zum Beobachter »spricht« es. Und ohne den Betrachter wäre es ohne alle dauernde Auswirkung in die Wirklichkeit. (SE 270f.)

Dem Rezipienten gebührt also deshalb die besondere Aufmerksamkeit von Rosenzweigs Kunsttheorie, weil sich in seinem Erleben das Kunstwerk mit der Wahrnehmung der Wirklichkeit verbindet und aus seiner bloß ›faktischen‹ Existenz eine gleichsam aktivische, gestaltende wird. »[U]m in die Wirklichkeit überzugehen«, heißt es – in programmatischer Absicht – an gleicher Stelle weiter,

> [...] muß die Kunst Menschen umschaffen. Die Künstler, diese paar Unmenschen, die einzeln verstreut unter der Menge leben, sind das [i. e. ›Wirklichkeit‹] aber durchaus nicht. Schon weil ihre Urheberschaft ähnlich wie das kreatürliche Dasein der Welt immer nur in dem Augenblick der Schöpfung des einzelnen Werks wirklich ist; woher es ja auch kommt, daß zwischen den einzelnen Werken dies Künstlertum des Künstlers wie erloschen zu sein scheint, bis es in einem neuen Werk zeigt, daß es immer noch da ist. In den Künstlern, den Bohemevierteln der Großstädte, den Künstlerkolonien auf dem Lande manifestiert sich also die Kunst genau so wenig wie in den Sammlungen und Aufführungen der Werke. Wirklichkeit wird sie erst, indem sie sich Menschen zu Betrachtern erzieht und sich ein dauerndes »Publikum« schafft. Nicht Bayreuth bezeugt die Lebendigkeit Wagners und seines Werks, sondern die Tatsache, daß die Namen Elsa und Eva Modenamen wurden und daß der Gedanke des Weibs als Erlöserin die Form der männlichen Erotik in Deutschland jahrzehntelang stark gefärbt hat. Erst einmal Publikum geworden, ist die Kunst nicht mehr aus der Welt auszuschalten; solange sie bloß Werk und bloß Künstler ist, lebt sie nur ein höchst prekäres Leben von einem Tag zum andern. (SE 271f.)

Das Übergreifen der Kunst auf die Wirklichkeit, das Rosenzweig hier zum ästhetischen Postulat erhebt, ist das zentrale Motiv seiner ›Theorie der Kunst‹. Das Kunstwerk, so ließe sich dieser Gedanke paraphrasieren, erfüllt erst in dem Moment seinen Zweck, wo es die Grenze zwischen sich und der ›realen‹ Welt aufhebt und die Wirklichkeit im Sinne der Fiktion verändert, die es darstellt oder vielmehr: selber *ist*. In folgerichtiger Entwicklung des Gedankens formuliert Rosenzweig seine Forderung an dieser Stelle in Gestalt einer Reflexion über das Verhältnis zwischen Kunstwerk und Betrachter(n). Das ist deshalb konsequent, weil er hiermit zugleich die Art bzw. den Ort des Übergreifens der fiktiven auf die reale Welt bestimmt – und damit die Frage nach der methodischen Umsetzung seines Postulats, wenigstens teilweise, beantwortet: Der Übergriff der Kunst auf die Wirklichkeit setzt mit der *Wirkung* ein, die das

Kunstwerk auf den individuellen Rezipienten – je nach Gattung also auf Betrachter, Leser, Zuschauer oder Zuhörer – ausübt.[5]

Folgt man Rosenzweigs Ausführungen, so hat die Kunst zunächst den Rezipienten nach ihren Maßstäben zu formen bzw. zu »erzieh[en]«: Das Kunstwerk greift auf die Wirklichkeit über, indem es im Bewußtsein des Betrachters die Differenz von Fiktion und Realität tilgt, oder aber, effektiver noch, sich selbst als die ›wahre‹ oder ›eigentliche‹ Wirklichkeit setzt. Auf diese Weise kann es dann die gewohnte, alltägliche Welt des Rezipienten nach und nach verdrängen. Es handelt sich hierbei gewissermaßen um eine Substitution der ›realen‹ (oder ›normalen‹) Wirklichkeit des Betrachters durch – das Oxymoron ist bewußt gewählt – die ›fiktive Wirklichkeit‹ des Kunstwerks bzw. um die Auseinandersetzung zwischen einer Realität ersten und zweiten Grades. Die Verdrängung der ›ersten‹ Wirklichkeit durch die – gleichsam gesteigerte – zweite setzt aber voraus, daß das Kunstwerk *in sich geschlossen* – mit anderen Worten: daß es *absolut* – sei, kann es doch die selbstgenügsame Wirklichkeit des Betrachters nur dann verdrängen, wenn es eine *selbständige* andere (nämlich: die eigene) an deren Stelle setzt.[6]

Im Idealfall wird das Kunstwerk über den einzelnen Rezipienten hinausgreifen und eine Kunst*gemeinde* stiften. Diese soll dann das Werk, um das sie sich versammelt, in die Welt ›hinaustragen‹, oder tut dies vielmehr schon durch den bloßen Umstand der *gemeinsamen* Versammlung. Entscheidend ist hierbei, daß das Kunstwerk den Betrachter – und zwar indem es ihn ganz *für sich* vereinnahmt, zum Teil eines Publikums macht, in dem er als einzelner *völlig* aufgehoben ist. Hat es sich erst »ein dauerndes ›Publikum‹« geschaffen – Rosenzweigs Selbstkorrektur folgend, könnte man auch sagen: ist es *selbst* erst »einmal Publikum *geworden*« –, so streift es den fiktionalen, d. h. artifiziellen Charakter ab, den es als *Kunst*werk hat, und wird unwiderruflich zu einem Teil der Wirklichkeit.

---

[5] Die Wirkung der Kunst auf den Betrachter läßt sich bereits zu einem frühen Zeitpunkt als Kern von Rosenzweigs ästhetischen Überlegungen ausmachen. Paradigmatisch sind die Äußerungen, die er als 19jähriger auf dem Rückweg von Venedig in einem Brief an die Eltern macht: »Ich habe jetzt das Höchstmaß an Wirkung erfahren, was von Architektur ausgehen kann. [...] Eine Erhöhung der Wirkung ist nicht mehr möglich. Ich bin jetzt in der Architektur an der Stelle, in [*sic*] der ich in der Musik 1901 nach [Beethovens] Cis-Moll-Quartett [op. 131] und [Wagners] Tristan war.« (BT 48) Bereits in diesen Zeilen wird eine Haltung erkennbar, die die Wahrnehmung der materiellen oder strukturellen Beschaffenheit des Kunstwerks seinem Genuß unterordnet.

[6] Dieser Zielsetzung entspricht, daß Rosenzweig das Kunstwerk (bei der Vorstellung der ›ästhetischen Grundbegriffe‹ im ersten *Stern*-Teil) als eine hermetische *Totalität* bestimmt: »Das Kunstwerk«, heißt es in Abschnitt 31, »muß jene Abgeschlossenheit in sich, jene Rücksichtslosigkeit gegen alles, was außerhalb liegen mag, jene Unabhängigkeit von höheren Gesetzen, jene Freiheit von niederen Pflichten haben, die wir als der Welt des Mythos eigentümlich erkannten.« (SE 41)

II

Der Verweis auf Wagner ergibt sich im Kontext dieser Überlegungen geradezu zwangsläufig. Denn im Wilhelminischen Kaiserreich, dessen kulturelles und geistiges Milieu Rosenzweig bei der Niederschrift des *Stern* (1918/19) noch vor Augen hat, genießen Wagners Opern eine Popularität, die als mustergültiges Beispiel für eine gelungene Amalgamierung von Fiktion und Realität durch das Kunstwerk gelten muß.[7] Wagners Werke haben nicht nur in Bayreuth und den deutschen Opernhäusern das ›dauernde Publikum‹ gefunden, von dem Rosenzweig die weltverändernde Wirkung der Kunst abhängig macht; in einem für die Kunst beispiellosen Maß prägen sie, knapp eine Generation nach dem Tod des Komponisten, auch die soziale Wirklichkeit außerhalb der Theater. Wie Rosenzweig am Trend Wagnerscher Heldinnen-Namen und an der Hochkonjunktur erotischer Erlösungsvorstellungen erkennt, reicht die symbolische Deutungskraft, die Wagners Kunst ausübt, von der Namengebung bis zum Geschlechterverhältnis.[8] Zieht man zusätzlich das – an dieser Stelle nicht berücksichtigte – politische Selbstverständnis des Deutschen Reiches mit in Betracht, so wird man sagen können, daß Wagners ›Musikdramen‹ am Vorabend des Ersten Weltkriegs zu einer symbolischen Form *sui generis* geworden sind, die fast sämtliche Lebensbereiche der Deutschen durchdringt.[9]

---

7 Vgl. hierzu (sowie zu den folgenden Abschnitten über Wagner): Udo Bermbach: Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch-Verlag 1994 (Fischer-Taschenbücher; 12249: Sozialwissenschaft); hier besonders das umfangreiche Literaturverzeichnis zur Wagner-Forschung (S. 362–372).

8 Und damit an die unmittelbare Grenze von Geburt und Zeugung, jener Momente also, die Rosenzweig als die beiden zentralen ›Ereignisse‹ des menschlichen Lebens bestimmt und aus denen er das Spannungsverhältnis zwischen Individualität und Charakter entwickelt (vgl. SE 76ff.).

9 Nicht zuletzt ist Wagners große Popularität auch eine Folge der tatkräftigen ideologischen Lancierung seines Werks durch die *Bayreuther Blätter*, eines u. a. von Wagners Witwe Cosima, Hans von Wolzogen und Houston Stewart Chamberlain betriebenen Propagandaorgans mit nationalchauvinistischem Einschlag. Vgl. hierzu die Studie von Annette Hein: »Es ist viel ›Hitler‹ in Wagner«. Rassismus und antisemitische Deutschtumsideologie in den »Bayreuther Blättern« (1878–1938). Tübingen: Niemeyer 1996 (Conditio Judaica. Studien und Quellen zur deutsch-jüdischen Literatur- und Kulturgeschichte; 13). – Chamberlain, der Schwiegersohn Wagners und Mitherausgeber der *Blätter*, genießt als Cohen-Schüler und Kantforscher Rosenzweigs Hochschätzung (vgl. BT 271, 302, 456); seine pädagogischen Vorstellungen sind z. T. Vorbild für die Schrift »Volksschule und Reichsschule«, das von Rosenzweig so genannte ›Putzianum‹ (vgl. BT 337). Zwei frühe Tagebucheintragungen (vgl. BT 18, 40) deuten darauf hin, daß Rosenzweig sich 1905/06 eingehend mit Chamberlains *Grundlagen des 19. Jahrhunderts* (1899) – und zwar nicht durchaus ablehnend – befaßt hat. Unter umgekehrten Vorzeichen scheint Chamberlains Rassentheorie Pate gestanden zu haben bei der Erlösungsmission, die Rosenzweig im *Stern* dem jüdischen Volk zuweist. Vgl. hierzu die Abschnitte IX und X dieses Aufsatzes, S. 579ff.

Rosenzweigs Affinität zu Wagner reicht indes tiefer, als es der Hinweis auf dessen wirkungsgeschichtlichen Erfolg ahnen läßt. Wie im weiteren deutlich werden soll, handelt es sich hierbei nämlich um eine Wahlverwandtschaft, die sich nicht nur ideengeschichtlich aus dem beiden gemeinsamen Nährboden der – von der Französischen Revolution inspirierten – Geschichtsphilosophie des 19. Jahrhunderts, sondern folgerichtig auch aus den rezeptionsästhetischen Zielsetzungen Rosenzweigs ergibt. Die rein beispielhafte Nennung Wagners läßt allerdings weder die eine noch die andere Dimension dieser Beziehung im Ansatz erkennen. Rosenzweig scheint auf Wagner allein deshalb anzuspielen, weil dessen Wirkungsgeschichte illustriert, wie die Kunst ihrer Aufgabe gerecht wird, auf die Realität überzugreifen. Betrachtet man den thematischen Kontext der zitierten Stelle jedoch genauer, so zeigt sich, daß Wagner hier in einem viel umfassenderen als dem exemplarischen Sinn erwähnt zu werden verdient. Denn die politisch-romantische Verschmelzung von Kunst und Leben ist keineswegs, wie Rosenzweig suggeriert, nur ein zufälliges Resultat der Wirkungsgeschichte, sondern ein zentrales – theoretisch bereits früh formuliertes – Anliegen von Wagners Schaffen *insgesamt*. Nicht nur findet sich Rosenzweigs Forderung, die Kunst müsse, »um in die Wirklichkeit überzugehen, [...] Menschen umschaffen« (SE 271), *mutatis mutandis* schon in Wagners ›Zürcher Kunstschriften‹; Wagner ist auch der einzige deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts, der den – von ihm selbst formulierten – politisch-revolutionären Auftrag der Kunst, die Welt und die Menschen zu verändern, mit aller Konsequenz und Beharrlichkeit in die Tat umgesetzt hat: Die ideelle und ästhetische Revolutionierung der Oper und ihres Publikums; das ›Bühnenfestspiel‹ *Der Ring des Nibelungen*; das eigens zu dessen Aufführung entworfene und erbaute Bayreuther Festspielhaus; die quasi-religiöse Aura der Festspiele; die Entstehung einer ›Wagner-Gemeinde‹, die das Kunsterlebnis in die politische und soziale Welt ›hinausträgt‹: all dies hat Rosenzweig vor Augen, wenn er – nicht zuletzt wohl im Blick auf das eigene Kunstwerk *Stern der Erlösung* – die Kunst zu einem gleichsam empirischen Absoluten erhebt, dessen Übergreifen auf die Wirklichkeit er eine quasi-heilsgeschichtliche Bedeutung beimißt.[10]

Wenn aber Wagner für Rosenzweigs Kunstbegriff offenkundig Vorbildcharakter besitzt, so stellt sich die Frage, ob sein Werk nicht in einem viel weiteren als dem illustrativen Sinn, in dem Rosenzweig auf es verweist, für den *Stern der Erlösung* insgesamt von Belang ist. Gesetzt nämlich, daß erstens die Kunst die Wirklichkeit (im umfassendsten Sinne des Wortes) verändern soll und zweitens Wagners Wirkungsgeschichte diese Forderung mustergültig einlöst: so ist

[10] Wagner ist für Rosenzweig aber nicht zuletzt deshalb interessant, weil er die Forderung nach einer nationalen Mythologie einlöst, die Hegel, Schelling und/oder Hölderlin im sog. »Ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus« aufgestellt hatten, das Rosenzweig 1917 mit einem umfangreichen Kommentar herausgab (vgl. Z 3–44). Gewissermaßen erfüllt Wagner, um die Terminologie des *Stern* zu verwenden, die idealistische ›Prophezeiung‹ einer Kunst-Religion, die die fehlende politische Einheit Deutschlands in Form einer nationalen Mythologie kompensiert.

die Folgerung naheliegend, daß Rosenzweig – im Interesse, dem *Stern* eine ähnliche Breitenwirkung zu verschaffen, wie sie Wagners Opern im deutschen Kaiserreich genießen – bei der ›Komposition‹ seines Werkes Stilmerkmale Wagners übernimmt. Damit ist hier aber zunächst grundsätzlich zu erörtern, worin denn das Eigentümliche von Wagners Ästhetik überhaupt besteht. Denn die Annahme, Rosenzweig orientiere sich – wie vor ihm bereits die Dichter und Maler des französischen Symbolismus und des deutschen Expressionismus – an Wagners Ästhetik, wird sich auf Stichhaltigkeit ja nur prüfen lassen, wenn zuvor die Inhalte und Zielsetzungen von Wagners Schaffen, wenigstens in ihren charakteristischen Grundzügen, erläutert worden sind.

III

Eine Art Geistesverwandtschaft zwischen Rosenzweig und Wagner ergibt sich aus der beiden gemeinsamen Ansicht, die Kunst habe mit den ästhetischen Mitteln, die ihr zu Gebote stehen, einen politischen bzw. menschheitlichen Auftrag zu erfüllen. Wagner entwickelt diesen Gedanken – in unmittelbarem Zusammenhang mit der Konzeption des ›musikdramatischen‹ Gesamtkunstwerks und den ersten Entwürfen zum *Ring des Nibelungen* – in den kunsttheoretischen Schriften, die er zwischen 1849 und 1851 in seinem Zürcher Exil verfaßte.[11] Vorgesehen ist in diesen Aufsätzen die totale Umwälzung der bestehenden gesellschaftlichen Besitz- und Machtverhältnisse, die Wagner durch eine vollständige Revolutionierung der Kunst von Grund auf erneuern zu können glaubte.[12] Das Programm, das ihm hierbei vorschwebt, beruht auf der axiomati-

---

[11] Wagner hatte sich 1849, zusammen mit seinem Freund Michail Bakunin, dem russischen Anarchisten und Revolutionär, am Dresdner Mai-Aufstand beteiligt und floh, nachdem die Revolte niedergeschlagen worden war und er steckbrieflich gesucht wurde, unter falschem Namen zunächst in die Schweiz, dann nach Paris. Die sog. ›Kunstschriften‹ – *Die Kunst und die Revolution*, *Das Kunstwerk der Zukunft*, *Oper und Drama*, um die wichtigsten zu nennen – entstanden, als Wagner aus Paris nach Zürich zurückkehrte.

[12] In *Die Kunst und die Revolution* weist Wagner der Kunst die politische Aufgabe zu, einen Erkenntnisprozeß auszulösen und den revolutionären Bewegungen ein Ziel vorzugeben: »Gerade an der Kunst ist es nun aber, diesem sozialen Drange [zur politischen Gleichberechtigung] seine edelste Bedeutung erkennen zu lassen, seine wahre Richtung ihm zu zeigen. Aus ihrem Zustande zivilisierter Barbarei kann die wahre Kunst sich nur auf den Schultern unserer großen sozialen Bewegung zu ihrer Würde erheben: sie hat mit ihr ein gemeinschaftliches Ziel, und beide können es nur erkennen, wenn sie es gemeinschaftlich erkennen. Dieses Ziel ist *der starke und schöne Mensch: die Revolution* gebe ihnen *Stärke*, die *Kunst* die *Schönheit*!« (Richard Wagner: Die Kunst und die Revolution. In: ders., Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden. Hg. von Dieter Borchmeyer. Frankfurt a. M.: Insel 1983. Bd 5, S. 300.) Alle weiteren Zitate aus Wagners Schriften sowie aus den Textbüchern seiner Opern werden nach dieser Ausgabe zitiert, und zwar mit der Sigle DS und der Nummer des jeweiligen Bandes, also: DS 5, 300.

schen Voraussetzung eines inneren »Zusammenhang[s] des Kunstwesens mit dem politisch-sozialen Zustand der modernen Welt«[13] und speist sich aus so unterschiedlichen Quellen wie den französischen Frühsozialisten, Hegels Geschichtsphilosophie, Marx' Kapitalismuskritik und Feuerbachs anthropologischem Materialismus. Wagner hält diese Welt – das ist für ihn: die bürgerliche Gesellschaft – für sittlich und moralisch verkommen und glaubt ihren Verfallszustand unmittelbar am Zustand der zeitgenössischen Kunst ablesen zu können: »Ihr wirkliches Wesen«, heißt es in *Die Kunst und die Revolution* über die Kunst der Gegenwart, »ist die Industrie, ihr moralischer Zweck der Gelderwerb, ihr ästhetisches Vorgeben die Unterhaltung der Gelangweilten.« (DS 5, 285)

Gegenbild zu dieser auf Geldwirtschaft und Zerstreuung angelegten Unterhaltungskultur ist für Wagner die Tragödie der griechischen Antike, insbesondere die *Oresteia* des Aischylos, die er freilich nicht als rückwärtsgewandte Utopie, sondern als wiederzubelebendes Ideal des eigenen Kunstwerks vor Augen hat. Neben dem kultisch-religiösen Charakter, den die Tragödienaufführungen als öffentliche Festveranstaltungen der athenischen Polis besaßen, ist es vor allem die harmonische Einheit der Kunstformen Schauspiel, Musik und Tanz, die Wagner fasziniert, und die er im projektierten ›Kunstwerk der Zukunft‹ wiederherstellen will. Die Erneuerung der antiken Tragödie soll nicht nur die Misere abwenden, in der er die moderne Welt und ihr Kunstwesen begriffen sieht, sondern der Kunst zugleich auch die religiöse Bedeutung zurückgeben, die sie in der griechischen Polis hatte, dann jedoch infolge der Ausbreitung des Christentums verlor. Aus dieser Verfallskonstruktion leitet Wagner den folgenreichen Schluß ab, daß das antike Ideal nur durch eine möglichst vollständige Aufhebung der christlichen Religion durch die bzw. in der Kunst wieder zu erreichen sei,[14] wobei die ›Kunst-Religion‹, die er zu schaffen beabsichtigt, die beiden konkurrierenden Elemente Kunst und Religion miteinander versöhnen soll.[15]

Im Zentrum dieser quasi-hellenischen Kunst-Religion steht im Unterschied zu den biblischen Offenbarungsreligionen nicht Gott, sondern der Mensch selbst.

---

[13] Martin Gregor-Dellin / Michael von Soden: Richard Wagner. Leben, Werk, Wirkung. Düsseldorf: Econ-Taschenbuch-Verlag 1983 (ETB; 10007 – Hermes-Handlexikon), S. 100 (Artikel »Kunstschriften«).

[14] Bis in die jüngste Gegenwart hat diese Absicht immer wieder Anlaß zu kritischen Auseinandersetzungen mit Wagners ›Kunst-Religion‹ gegeben. Vgl. etwa Heinz von Loesch: Kunst als Religion und Religion als Kunst. Zur Kunst- und Religionsphilosophie Richard Wagners. In: Musik und Religion. Hg. von Helga de la Motte-Haber. Laaber: Laaber-Verlag 1995, S. 115–136.

[15] Folgende Stelle aus *Das Kunstwerk der Zukunft* läßt die religiöse Bedeutung, die Wagner der Wiederbelebung des griechischen Kunstideals beimißt, erkennen: »So haben wir denn die *hellenische* Kunst zur *menschlichen* Kunst überhaupt zu machen; [...] das *Gewand der Religion*, in welchem sie einzig eine gemeinsam hellenische Kunst war [...] haben wir zu dem Bande der Religion der Zukunft, der der *Allgemeinsamkeit*, zu erweitern [...]. Aber eben dieses Band, diese Religion der Zukunft, vermögen wir Unseligen nicht zu knüpfen, weil wir [...] doch nur *Einzelne, Einsame* sind. Das Kunstwerk ist die lebendig dargestellte Religion; – Religionen aber entstehen nur aus dem *Volke*.« (DS 6, 31)

Wagners Pointe besteht nun darin, daß die Kunst den Menschen, statt ihn vorauszusetzen, überhaupt erst ›erzeugt‹, und zwar indem sie ihn aus dem Widerspruch erlöst, in den er durch den christlichen Jenseitsglauben zu sich und zu seiner irdischen Existenz gerät. Die Kunstreligion verhält sich also insofern antithetisch zum Christentum, als dieses, Wagners Auffassung nach, den Menschen entzweit und ihn von sich selbst entfremdet.[16] Diese Selbstentfremdung soll die Kunst dadurch überwinden, daß sie den Menschen wieder zu sich zurückfinden läßt. Ihre quasi-religiöse Aufgabe ist es, die Selbst-Werdung des ›neuen Menschen‹ darzustellen und den Betrachter zu einer Selbsterkenntnis zu führen, in der es ihm möglich wird, im Kunstwerk zugleich sich selbst zu verstehen.[17]

Erst vor dem Hintergrund dieser Ambitionen läßt sich die zentrale *ästhetische* Idee Wagners, das Konzept des musikdramatischen Gesamtkunstwerks, angemessen nachvollziehen. Die künstlerische Ausdrucksform, in der Wagner die Selbstwerdung des ›neuen Menschen‹ darstellen will, ist das Drama, dessen klassische Form er durch Musik und Gebärdensprache erweitert. Und zwar tut er dies aus der Überzeugung, daß den menschlichen Kunstarten ein *je* eigenes »Sprachvermögen« eigne (DS 7, 308). Wagner glaubt, daß die Künste unterschiedliche menschliche Funktionen und Fähigkeiten ausdrücken bzw. ansprechen, und sie dem Menschen als Einheit von Leib, Geist und Seele erst zu entsprechen vermögen, indem sie sich, ihrem gleichsam anamnetischen »Drange zum eigentlichen Kunstwerke, dem Drama« folgend (DS 6, 94), miteinander verbinden. Es liegt in der Konsequenz dieser Vorstellung, daß die Kunst die ›Erlösung‹ des Menschen zu sich selbst nur in einem Werk zum Ausdruck bringen kann, das den Menschen nicht nur als Verstandes-, sondern auch als Sinnen- und Gefühlswesen anspricht. Der ›neue Mensch‹ als Gehalt der Kunst-Religion macht also auch eine neue künstlerische Form – das Gesamtkunstwerk als die organische Verbindung von Wort, Gebärde und Musik – notwendig, wobei das symphonische Orchester und die schauspielerische »Gebärde des Leibes« die Wortdichtung so verdeutlichen sollen (DS 7, 310), daß der Zuschauer ihren dramatischen Gehalt unmittelbar versteht.

---

[16] Wagner übernimmt diesen Gedanken von Ludwig Feuerbach, den er in seiner Autobiographie »als »Repräsentant[en] der rücksichtslos radikalen Befreiung des Individuums vom Drucke hemmender, dem Autoritätsglauben angehörender Vorstellungen« verehrt (Richard Wagner: Mein Leben. Mit einer Ergänzung »Richard Wagner 1864–1883« und einem Nachwort »Richard Wagners Autobiographie« sowie Anmerkungen von Eike Middell. Register von Ingolf Huhn. Hg. von Eike Middell. Vollst. Ausg., Bremen: Schünemann 1986, Bd I, S. 492). Im Winter 1849, parallel zur Arbeit am *Kunstwerk der Zukunft*, hatte Wagner verschiedene Schriften Feuerbachs, u. a. *Das Wesen des Christentums*, gelesen, von denen er so beeindruckt war, daß er Feuerbach seine zweite Kunstschrift widmete.

[17] »Die Kunst«, schreibt Wagner in *Oper und Drama*, »ist ihrer Bedeutung nach nichts andres, als die Erfüllung des Verlangens, in einem dargestellten bewunderten oder geliebten Gegenstande sich selbst zu erkennen, sich in den, durch ihre Darstellung bewältigten Erscheinungen der Außenwelt, wiederzufinden.« (DS 7, 153)

Der Begriff ›Gesamtkunstwerk‹ hat je nach Verwendung eine formal- und/oder rezeptionsästhetische Bedeutung: Die *formalästhetische* »Wiedervereinigung der drei menschlichen Kunstarten« (DS 6, 91) Musik, Dichtkunst und Tanz dient dem *rezeptionsästhetischen* Zweck, die dramatische Handlung so zu veranschaulichen, daß sie dem Zuschauer auch emotional und psychologisch plausibel wird.[18] Orchester und Sängerdarsteller sollen durch die akustische bzw. visuelle Gebärdensprache deutlich machen, »was der Wortsprache an sich unaussprechlich ist« (DS 7, 309): indem sie das Wesen der Handlungsträger, ihre verborgenen Motive und Intentionen, zum Ausdruck bringen, sollen sie dem Zuschauer die unmittelbare Einfühlung in die Figuren des Dramas und damit die synästhetische Erfassung der Handlung ermöglichen.

IV

Die Oper, in der Wagner sein Gesamtkunstwerk-Projekt in die Tat umsetzt, ist das vierteilige – auf einen ›Vorabend‹ und drei Tage angelegte – ›Bühnenfestspiel‹ *Der Ring des Nibelungen*, an dem er zwischen 1848 und 1874 arbeitet und das im Sommer 1876 in Bayreuth zur Uraufführung gelangt.[19] Seiner Form nach ist der *Ring* eine Parabel, in der Wagner Stoffe und Motive aus der germanischen Heldensage (*Nibelungenlied*) und der nordischen Mythologie (*Edda*) zu einem komplexen dramatischen Epos verbindet, das mit der Entstehung der Welt – musikalisch ›erzählt‹ im *Rheingold*-Vorspiel – beginnt und mit ihrem apokalyptischen Untergang im Schlußbild der *Götterdämmerung* endet. Obgleich die Handlung des *Ring* in einer mythologischen – von Göttern, Riesen, Fabelwesen und Menschen bevölkerten – Welt angesiedelt ist und als solche keinen konkreten historischen Bezug erkennen läßt, will Wagner sein Werk durchaus als umfassende Deutung der Weltgeschichte, insbesondere der gesellschaftlichen Konstellation seiner Zeit, verstanden wissen. Ähnlich wie Marx glaubte er, die inneren Widersprüche der bürgerlichen Gesellschaft in Form einer genealogischen Geschichtskonstruktion sichtbar zu machen, um sie – darin besteht der Anspruch des *Ring* als moderner Tragödie – in der utopischen Vision einer von Unterdrückung befreiten Menschheit aufzulösen. Wie

[18] Gegenüber dem von Hegels Ästhetik einseitig privilegierten Verstand wertet Wagner Affekt und Emotion gleichsam zu seelischen *Erkenntnis*kräften auf: das Gefühl wird zum integralen Bestandteil des Kunsterlebens, ja Wagner spricht sogar von einer »*Gefühlswerdung des Verstandes*« (DS 7, 203) als einer rezeptionsästhetisch *notwendigen* Bedingung des Gesamtkunstwerks.

[19] Wagner konzipiert den *Ring* 1848, also noch vor Entstehung der Kunstschriften, zunächst in Form der Prosaskizze *Der Nibelungen-Mythus*. Darauf ist hinzuweisen, um dem – aufgrund der hier gewählten Darstellung naheliegenden – Mißverständnis vorzubeugen, das Werk sei gleichsam aus der theoretischen Retorte dieser Aufsätze entstanden. Richtig ist, daß Wagner sich in den Kunstschriften darüber Klarheit zu verschaffen sucht, welche künstlerische Darstellungsform dem gewählten mythologischen Stoff angemessen sei.

Feuerbach sieht er die notwendige Voraussetzung für diese Befreiung in der Selbstemanzipation des Menschen von der Fremdbestimmung durch die Religion. Die Utopie einer von ökonomischen oder gesetzlichen Zwängen freien Liebe sollte auf der Bühne antizipiert werden und von dort auf die politische Wirklichkeit übergreifen. Indem die Zuschauer in den Helden des *Ring* sich selbst, in der dramatischen Handlung ihre eigene Situation wiedererkennen, würde das Kunstwerk, glaubte Wagner, die Veränderung von Mensch und Welt durch eine Katharsis gleichsam von selbst bewirken. Zumal die anfangs gehegte Vorstellung, den *Ring* in einem provisorischen, aus Holz gebauten Theater ein einziges Mal aufzuführen und dann das Theater wieder abzubrechen und die Partitur zu verbrennen,[20] zeugt von der Illusion Wagners, durch seine Kunst eine Revolution der politischen Macht- und Besitzverhältnisse zu bewirken.

Im *Ring* entwickelt Wagner seine Utopie einer herrschaftsfreien, allein auf Liebe gründenden Gesellschaftsordnung aus dem Konflikt zweier antagonistischer Weltbilder, die er in den beiden Hauptfiguren, dem Gott Wotan und dem Nibelungen Alberich, personifiziert: als Herrscher der Welt verkörpert Wotan eine auf dem Prinzip von Vertrag und wechselseitiger Anerkennung beruhende Rechtsordnung; Alberich steht demgegenüber für ein rücksichtsloses ökonomisches Gewinn- und Machtstreben. Im *Rheingold*, dem ›Vorabend‹ und der Exposition des *Ring*-Dramas, erzählt Wagner zunächst die Genese dieses Konflikts. Die Handlung beginnt mit dem Raub des Goldes, das die Rheintöchter »auf dem Grunde des Rheines« hüten (DS 3, 11) und das Alberich ihnen stiehlt. Mittel zur Weltherrschaft wird das Rheingold dadurch, daß Alberich die Liebe verflucht und aus dem Gold einen Ring schmiedet, der ihm »maßlose Macht« verschafft (DS 3, 20): indem er der Liebe für immer entsagt, will Alberich Herrschaft und Macht an sich reißen und das Schicksal der – von Wotans Rechtsordnung bestimmten – Welt nach seinen Vorstellungen lenken.

Wie labil diese Ordnung Wotans in Wirklichkeit ist, zeigt sich in der zweiten *Rheingold*-Szene: Als Zeichen seiner Herrschaft hat Wotan sich und den anderen Göttern von den Riesen Fasolt und Fafner die Burg Walhall bauen lassen; als die Riesen den vereinbarten Lohn für den Bau, die Göttin Freia, einfordern, verweigert Wotan die Bezahlung. Die Riesen drohen mit Gewalt und zwingen Wotan, ihre Forderung anzuerkennen. Um den Vertrag zu erfüllen, raubt Wotan Alberich das Gold, das er den Riesen anstelle Freias als Lohn zahlt. Da er hierbei auch den Ring erbeutet, scheint es zunächst, als sei die verletzte Ordnung wiederhergestellt. Alberich aber sinnt auf Vergeltung und verflucht den Ring mit einem Racheschwur: alle sollen nach seinem Reif gieren, doch keiner seine Macht nutzen, ehe nicht er selbst ihn wiedergewonnen und mit seiner Hilfe die Weltherrschaft erlangt hat. Der Fluch zeitigt seine erste Wirkung, als Fafner im Streit um den – zum Teil des Lohns gewordenen – Ring seinen Bruder Fasolt erschlägt.

---

[20] Vgl. Frederic Spotts: Bayreuth. A History of the Wagner Festival. New Haven, London: Yale University Press 1994, S. 33.

Nachdem er so im *Rheingold* den dramatischen Konflikt entwickelt hat, erzählt Wagner in der *Walküre* von Wotans Plan, die Welt vor Alberichs Rache- und Vernichtungsschwur zu retten. Wotan agiert nach zwei Seiten: Um sich gegen Alberich zu schützen und den Ring wieder in seine Gewalt zu bringen, zeugt er mit der Göttin Erda die neun Walküren; mit einer Menschenfrau die Wälsungen Siegmund und Sieglinde. Die Walküren beauftragt er, ein Heer zusammenzustellen, mit dem er gegen Alberich kämpfen will; Siegmund soll für ihn den Ring zurückgewinnen, den er selber Fafner nicht rauben darf. Mit der *Walküre* verlagert sich die *Ring*-Handlung, die sich am ›Vorabend‹, wie in den antiken Götterdramen, noch in einem rein mythologischen Bereich zugetragen hatte, in die menschliche und geschichtliche Welt, wo Wotan den Konflikt mit Alberich, d. h. den Kampf um Ring und Weltherrschaft, durch die Wälsungen für sich zu entscheiden hofft. Freilich wissen weder Siegmund noch Sieglinde von den Absichten ihres verschollenen Vaters: die erhoffte Erlösungstat soll nach Wotans Plan gerade nicht in seinem Auftrag, sondern aus Siegmunds eigenem Willen geschehen.

Als die beiden Geschwister sich nach Jahren der Trennung wiederbegegnen, kommt es zum Inzest. Wotan glaubt zunächst, daß sein Plan aufgeht; erst als seine Frau Fricka ihm vor Augen führt, daß mit dem Beischlaf der Geschwister nicht nur Sitte und Ehevertrag, sondern auch die Macht der Götter selbst auf dem Spiel steht, muß er einsehen, daß die Wälsungen, weit entfernt seine Machtposition zu stärken, ihn noch tiefer in Widersprüche verstricken. In wilder Verzweiflung beschließt Wotan im Zwiegespräch mit der Walküre Brünnhilde, seine Erlösungspläne aufzugeben und die Welt dem apokalyptischen Ende auszuliefern, das ihr von Alberich droht. Da er die Sinnlosigkeit seiner Bestrebungen erkannt zu haben meint, befiehlt er Brünnhilde, Siegmund der Rache von Sieglindes betrogenem Ehemann Hunding auszuliefern. Der Dialog – eigentlich ein Selbstgespräch, in dem Wotan unwillkürlich seine Absichten verrät – ist für das Verständnis des *Ring*-Dramas zentral, nicht nur weil er die tragische Situation des Gottes erkennen läßt, der sich, wie es dann im dritten *Walküre*-Akt heißt, von »grässliche[r] Not« gezwungen sieht, »einer Welt zu Liebe der Liebe Quell im gequälten Herzen zu hemmen« (DS 3, 144), sondern vor allem, weil aus ihm die Bedeutung Brünnhildes erhellt, die neben Wotan die wichtigste Figur des *Ring* ist. Denn Brünnhilde, die Wotans »Zwiespalt« (DS 3, 142) zwischen Macht und Liebe erkannt hat, entscheidet sich *gegen* den mächtigen *für* den liebenden Gott: Wotans ursprünglichem Wunsch die Treue wahrend, reißt sie – und diese Rolle wird im *Stern* das Judentum dem biblischen Gott gegenüber einnehmen – seinen Erlösungsplan *eigenmächtig* an sich und verspricht Siegmund, Wotans Befehl zum Trotz, ihn vor Hunding zu schützen. Als Wotan selbst in den Kampf eingreift und Siegmund fällt, rettet Brünnhilde die schwangere Sieglinde, mit deren Sohn das *Ring*-Drama in *Siegfried* und *Götterdämmerung* in die entscheidende Phase tritt.

Ohne um die ›großen‹ mythologischen Zusammenhänge des Weltendramas und um seine Herkunft zu wissen, wächst Siegmunds und Sieglindes Sohn Sieg-

fried bei einem Ziehvater, dem Nibelungen Mime, auf. Mime will den Ring in seine Gewalt bringen und führt Siegfried in dieser Absicht zu der Höhle, in der Fafner sich mit dem Gold versteckt hat. Nachdem Siegfried Fafner erschlagen und den Ring erbeutet hat, tötet er Mime und findet dann auf einem Felsen die von Wotan zur Strafe für ihren Ungehorsam in Schlaf versenkte Brünnhilde, die, als er sie wachgeküßt hat, seine Frau wird. Die märchenhafte Episode endet im ersten Akt der *Götterdämmerung*, in dem Siegfried auf einer Rheinfahrt – Brünnhilde ist auf dem Felsen zurückgeblieben und wartet dort auf seine Rückkehr – zu den Gibichungen stößt, wo er neben Gunther und Gutrune auf Hagen, den Sohn Alberichs, trifft. Die Feinde Wotan und Alberich stehen sich jetzt gewissermaßen in zweiter bzw. dritter Generation gegenüber. Hagen hat eine Intrige ersonnen, durch die er den Ring seines Vaters zu gewinnen sucht: mit Hilfe eines Vergessenstranks weckt er zunächst Siegfrieds Leidenschaft für Gutrune und beredet ihn dann, Brünnhilde als Frau für Gunther herbeizuschaffen. Als es zur Doppelhochzeit kommt und Brünnhilde Siegfried an Gutrunes Seite erblickt, glaubt sie sich von diesem betrogen; sie läßt sich von Hagen zum »Racheschwur« (DS 3, 292) überreden und willigt in den Beschluß ein, Siegfried zu töten.

Erst nachdem Hagen Siegfried am nächsten Tag erschlagen hat, wird Brünnhilde die Intrige gewahr, der sie und Siegfried zum Opfer gefallen sind. Die Schuld für das Verhängnis weist sie in ihrer Totenklage dem abwesenden Wotan zu, dem sie vorwirft, sie als willfährige Instrumente seines Erlösungsplans mißbraucht zu haben.[21] Vor den Augen des entsetzten Hagen zieht Brünnhilde dem Finger von Siegfrieds Leiche schließlich den Ring ab, steckt sich diesen selber an und schleudert dann eine Fackel in den Holzstoß, auf dem der Tote aufgebahrt ist. Das Feuer, in das sie mit ihrem Pferd hineinreitet, verbrennt sogleich die Gibichungenhalle; als die Rheintöchter den Ring wiedergewonnen und Hagen mit sich in die Tiefe gerissen haben, erfaßt der Brand, zum vom Orchester intonierten ›Erlösungsmotiv‹, den Bau Walhalls und die Götter.

---

[21] Der Angeklagte ist also zuletzt Wotan selbst, dem gleichsam in Abwesenheit der Prozeß gemacht wird und dessen ›Rechtshoheit‹ erlischt, indem Brünnhilde ihm das Urteil spricht. Schon in der Prosa-Skizze *Der Nibelungen-Mythus* hatte Wagner die – durch tragische Erkenntnis gewonnene – Selbstemanzipation der Menschen von den Göttern als das Ziel skizziert, auf das der *Ring* zusteuert: »[...] nur ein, von den Göttern selbst unabhängiger, freier Wille, der alle Schuld auf sich selbst zu laden und zu büßen imstande ist, kann den Zauber lösen, und in dem Menschen ersehen die Götter die Fähigkeit zu solchem freien Willen. [...] Zu dieser hohen Bestimmung, Tilger ihrer eigenen Schuld zu sein, erziehen nun die Götter den Menschen, und ihre Absicht würde erreicht sein, wenn sie in dieser Menschenschöpfung sich selbst vernichteten, nämlich in der Freiheit des menschlichen Bewußtseins ihres unmittelbaren Einflusses sich selbst begeben müßten.« (DS 2, 275f.) Anders als in den biblischen Apokalypsen sitzen also im *Ring* die Menschen über Gott (oder vielmehr: über die Götter) zu Gericht.

V

Es liegt in der Konzeption des *musik*dramatischen Gesamtkunstwerks begründet, daß sich der *Ring* nicht allein von der Dichtung, d. h. vom gesungenen Text, her, sondern im wesentlichen aus der musikalischen Komposition – ja, vollständig erst durch die szenische Aufführung im Theater – dem Zuschauer erschließt. Die *konkrete* rezeptionsästhetische Bedingung für das Verständnis des komplexen Weltendramas ist die leitmotivische Kompositionstechnik; eine musikgeschichtliche Innovation, mit der Wagner dem genuinen Sprachvermögen der Musik bzw. des symphonischen Orchesters zu entsprechen glaubt und die dem *Ring* seinen unverwechselbaren musikalischen Charakter verleiht. Im Blick auf Rosenzweigs Erzählform im *Stern* – in ihren wesentlichen Funktionen eine literarische Adaption dieser Leitmotivtechnik – ist es sinnvoll, auf diese hier näher einzugehen.

Im *Ring* begleitet das Orchester nicht nur, wie in der traditionellen Oper, die Sänger auf der Bühne, sondern es *kommentiert* auch, die Rolle des Chors in der griechischen Tragödie übernehmend, die Handlung. Es hat insofern eine *erzählerische* Funktion, als es ein diachrones ›Gedächtnis‹ erzeugt, das die zentralen Handlungsmomente ›musikalisch‹ erinnert und die mythologische und psychologische ›Tiefenstruktur‹ des Dramas auf diese Weise hervortreten läßt. Durch die sog. Leitmotive stiftet das Orchester den durchgängigen musikalischen Zusammenhang aller einzelnen Szenen und Aufzüge. Indem es die innere musikalische Einheit der Tetralogie herstellt, kann der Hörer sich mit Hilfe des Orchesters in der komplexen Handlung zurechtfinden.[22] Seine Kommentarfunktion übt es allerdings in einem doppelt anderen Sinn als der antike Chor: während dieser nämlich, gleichsam in Stellvertretung des Publikums, moralisch ermahnend oder warnend in die Handlung einzugreifen sucht, vermittelt das *Ring*-Orchester zwischen Bühne und Zuschauern in einem emotional-psychologischen Sinn, und zwar nach beiden Seiten: nicht nur gibt es, gewissermaßen psychoanalytisch, dem Publikum die (verborgenen) Gefühle, Motive und Intentionen der Akteure auf der Bühne zu erkennen,[23] sondern es soll auch – und hierin besteht die entscheidende Differenz zum Chor in der griechischen Tragödie – *jede* innere (sei es: moralische, emotionale oder psychologische) Distanz des Zuschauers zum dargestellten Geschehen *beseitigen*, um so dessen ungeschmälerte Teilnahme an der dramatischen Handlung zu gewährleisten.[24]

---

[22] Treffend spricht Frederic Spotts in seiner Geschichte der Bayreuther Festspiele von der »unprecedented role Wagner gave the orchestra in his operas. Far from merely accompanying voices, it narrates what is visually and psychologically taking place on stage; *it describes what cannot be conveyed by singers and settings* and it even creates its own images [...].« (Spotts, Bayreuth [Anm. 20], S. 19; meine Hervorhebung, C. N.)

[23] Das »außerordentlich ermöglichende Sprachorgan des Orchesters«, bemerkt Wagner schon in *Oper und Drama* (1851), sei »zu der Höhe zu steigern, daß es jeden Augenblick das in der dramatischen Situation liegende Unaussprechliche dem Gefühle deutlich kundgeben könne« (DS 7, 363).

[24] Im Blick auf das Verhältnis zwischen Publikum und Bühne ist die Funktion des Orchesters im *Ring* also eine diametral andere als die des Chors in der griechischen Tra-

Die zentrale musikalische Innovation der *Ring*-Partitur besteht also darin, daß das Orchester, aufgrund seines genuinen Sprachvermögens, zu einem ›Bedeutungsträger‹ *sui generis* wird: indem es sich unmittelbar an den Hörer wendet, steuert es einerseits die *emotionale* Rezeption der Handlung, andererseits übernimmt es – und genau dies gilt es nachher bei der Untersuchung von Rosenzweigs Sprache und Erzähltechnik im Auge zu behalten – eine *eigenständige semantische Funktion*, die vom gesungenen Text unabhängig ist und dessen *wörtlichem* Sinn sogar zuwiderlaufen *kann*.[25] Und zwar erhält die Musik einen eigenen Zeichencharakter, indem Wagner bestimmte Motive – meist kurze, leicht einprägsame Themen oder Akkorde – mit einer mehr oder weniger klaren Bedeutung verknüpft, die die dramatische Handlung verständlich macht. Die Bedeutung des Motivs ergibt sich entweder aus dem *unmittelbaren* Bezug zum Bühnengeschehen, oder aber *rückwirkend* bei seinem wiederholten Erklingen. Die semantische Verknüpfung kommt dadurch zustande, daß das Orchester eine bestimmte Textstelle – etwa: Warnung, Fluch, Verbot oder Gebot – durch ein eingängiges musikalisches Thema untermalt, das dann bei seinem Wiedererklingen an diese Stelle erinnert und den gegenwärtigen Moment der Handlung *implizit* auf sie zurückbezieht. Auf diese Weise entsteht, was Thomas Mann einmal als den ›Beziehungszauber‹ der *Ring*-Partitur bezeichnete: Vermittels der Leitmotive treten Textstellen, die im chronologischen Handlungsverlauf weit voneinander entfernt sind, in ein Verhältnis zueinander und eröffnen dem Zuhörer die inneren Sinnzusammenhänge des Dramas, die in der bloßen Wortdichtung verborgen bleiben.[26]

---

gödie. Während dieser nämlich dem Helden das *ēthos*, d.h. die bewährten sittlichen Maximen der Polis, als zuverlässiges Handlungsprinzip anrät, um ihn vor schuldhafter Verstrickung zu bewahren, soll das *Ring*-Orchester dem Zuschauer die Einfühlung in die tragischen Helden – in erster Linie: Wotan, Siegmund, Brünnhilde und Siegfried – ermöglichen. Vertritt der Chor in der Tragödie die politische ›Vernunft‹ auf der Bühne, so vermittelt das *Ring*-Orchester in umgekehrter Richtung dem Zuschauer die Kunstwelt der Tetralogie.

[25] Mustergültig ist dies in der Schlußszene der *Walküre* der Fall, in der Wotan seine Tochter Brünnhilde wegen ihrer Befehlsverweigerung zur Rede stellt: Wotan zeigt sich – im gesungenen *Text* – durch Brünnhildes Ungehorsam zutiefst gekränkt. Doch triumphiert er *gleichzeitig* – und das ›sagt‹ die *Musik* –, als Brünnhilde ihm von Sieglindes Schwangerschaft, d. h. vom Weiterleben der Wälsungen, berichtet. An den Sänger der Wotan-Partie stellt dies den hohen – freilich nur von den wenigsten auch erfüllten – Anspruch, die emotionale Ambivalenz des einerseits zornigen und strafenden, andererseits begeisterten Wotan *auch* schauspielerisch so darzustellen, daß sie dem Publikum unmittelbar begreiflich wird.

[26] Auch wenn sich dieses Verfahren schriftlich nicht angemessen darstellen läßt, sei hier beispielhaft auf eine Stelle der *Ring*-Partitur verwiesen, in der die Musik Kommentarfunktion übernimmt und die Handlung auf eine Weise verständlich macht, die sich aus dem Textbuch gerade *nicht* erschließt: Kurz bevor die Götter am Ende des *Rheingold* in Walhall einziehen, intonieren die Trompeten, und zwar vor und nach Wotans Worten »So – grüß ich die Burg, sicher vor Bang und Grau'n!« (DS 3, 70), ein fanfarenähnliches (das sog. ›Schwert‹-) Motiv, das der Zuhörer erst rückblickend (oder viel-

Die Funktion des Orchesters besteht darin, dem Zuschauer die dramatische Handlung aus der Musik heraus *emotional* plausibel zu machen und auf diese Weise die Rezeption des Werkes zu steuern. Um den *Ring* angemessen zu verstehen, darf sich der Zuschauer also nicht auf das verlassen, was die Figuren wörtlich kundgeben, sondern muß sich vermittels des Orchesters gleichsam psychologisch in sie einfühlen. Im Bayreuther Festspielhaus, das Wagner ab 1872 für die Uraufführung des *Ring* bauen läßt, wird diese subtile Wirkung der Musik zusätzlich durch den verdeckten Orchestergraben und die einmalige akustische Qualität des amphitheatralischen Zuschauerraums intensiviert; zwei architektonische Innovationen, die das ›Wagner-Theater‹ von gewöhnlichen Opernhäusern unterscheiden und die rezeptionsästhetisch insofern folgenreich sind, als das Publikum, da es weder den Dirigenten noch das Orchester sieht, und der Zuschauerraum vor Beginn der Vorstellung völlig abgedunkelt wird,[27] »sich ganz der Musik hingeben kann«.[28]

VI

War oben bereits deutlich geworden, daß Rosenzweig mit seiner Forderung, die Kunst müsse Welt und Menschen verändern, ein zentrales Motiv aus Wagners Zürcher Kunstschriften aufgreift,[29] so ist nun zu fragen, inwiefern er auch die ›Methodik‹ adaptiert, mit der Wagner sein künstlerisches Projekt lancierte. Es gilt also der Vermutung nachzugehen, Rosenzweig mache sich bei der Komposition des *Stern* – und zwar aus dem Wunsch, seinem Werk eine ähnlich

mehr: ›rückhörend‹) im ersten Aufzug der *Walküre* zu ›entschlüsseln‹ vermag, wenn es im Laufe von Sieglindes Erzählung (»Der Männer Sippe saß hier im Saal«) wieder erklingt. Indem das Orchester die Textstellen mit dem gleichen Motiv begleitet, wirft es ein erhellendes Licht auf *beide*: Erstens zeigt die leitmotivische Verknüpfung an, daß der Greis, der in Sieglindes Erzählung das Schwert in die Esche in Hundings Haus stößt, Wotan ist (was der Zuschauer dann im zweiten *Walküre*-Aufzug von diesem selbst erfährt); zweitens, daß Wotan bereits am Ende des *Rheingold* den Plan zur Rettung der Welt gefaßt und genau in dieser Absicht die Wälsungen gezeugt hat.

27 Hält man sich die Aufführungspraxis der Oper im 19. Jahrhundert vor Augen, so wird man beide Innovationen als revolutionäre Eingriffe würdigen, die zwar der Eitelkeit des Dirigenten und des Publikums Gewalt antun (wie dieser unsichtbar bleibt, so können sich die Zuschauer während der Vorstellung nicht gegenseitig sehen), um das Kunstwerk selbst in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit zu rücken.

28 So der Dirigent James Levine, zitiert nach: Spotts, Bayreuth (Anm. 20), S. 13. (»For a conductor Bayreuth has the advantage of being able to conduct unseen. And the audience is able to give itself entirely over to the music, and this creates a different mood.«)

29 Es ist nicht mit Sicherheit auszumachen, ob Rosenzweig dieses Postulat auch bewußt von Wagner übernimmt (und nur darauf verzichtet, seine Quelle auszuweisen). Da er aber mit Wagners theoretischen Werken vertraut zu sein scheint – eine Ausgabe von dessen *Gesammelten Schriften* (Leipzig: Siegel 1907) befand sich in seiner Bibliothek – und in verschiedenen Briefen zu erkennen gibt, daß er Wagner für die zentrale Künstlerpersönlichkeit des 19. Jahrhunderts hält (vgl. etwa BT 48f., 92f., 187), ist die Annahme, es handele sich um eine bloß zufällige Ideenverwandtschaft, unwahrscheinlich.

breite und erfolgreiche Aufnahme beim Lesepublikum zu verschaffen, wie sie Wagners Opern in der deutschen Bevölkerung genießen – deren Stilprinzipien und Ausdrucksmittel zu eigen. Ist die These vom ästhetischen Vorbildcharakter Wagners stichhaltig, so müßte sich also zeigen lassen, daß der *Stern* ein dramatisches ›Gesamtkunstwerk‹ ist, das sich nicht nur in formal- und rezeptionsästhetischer Hinsicht, sondern auch in der dramaturgischen Gestaltung seines – freilich eigenständigen – geschichtsphilosophischen Gehalts an Wagners *Ring* anlehnt. Es wird sinnvoll sein, diese Untersuchung in drei Schritte zu gliedern, und zuerst die beiden kompositionstechnischen Merkmale des *Stern* – seine äußere und innere Form – zu betrachten, sodann Rosenzweigs quasimusikalische Erzähltechnik zu untersuchen, und schließlich zu fragen, wie Rosenzweig sein »System der Philosophie« dramatisch gestaltet (Z 140).

Daß Wagners Bühnenwerke bei der Komposition des *Stern* Pate stehen, fällt in *formal*ästhetischer Hinsicht zunächst an dessen äußerer Gestalt auf: wie die meisten von Wagners Opern[30] ist der *Stern* dreiteilig angelegt, und wie Wagner den drei Akten (bzw. Aufzügen) seiner Werke je ein orchestrales Vorspiel voranstellt, das die Zuhörer auf die Handlung einstimmt, so entwickelt Rosenzweig in den Einleitungen zu den drei *Stern*-Teilen die thematischen Grundmotive, die er dann in den drei Büchern jedes Teils – strukturanalog zu den ›Szenen‹ eines Opernaufzugs – ausführt. Die methodische Verwandtschaft mit Wagners Opern zeigt sich aber nicht nur an der äußeren Form des *Stern*, sondern vor allem an der Gestaltung des komplexen philosophischen und theologischen Stoffs im Detail, d. h. an der ›inneren‹ Form des Werks, seiner ›mikrostrukturellen‹ Komposition. Denn neben der Dreiaktigkeit adaptiert Rosenzweig von Wagner – und für das Verständnis seiner Redeintention wird sich dies als entscheidend herausstellen – auch die orchestrale Leitmotivtechnik; wie im *Ring* das Orchester die Handlung kommentiert und den durchgängigen Zusammenhang jedes einzelnen Teils mit dem Ganzen stiftet, so im *Stern* die bilderreiche und rhythmisierte Sprache.

Wie überaus kunstvoll Rosenzweig die musikalische Kompositionstechnik Wagners in eine sprachliche Erzähltechnik verwandelt, läßt sich exemplarisch an dem bereits oben zitierten Passus aus Abschnitt 239 (»Das Publikum in der Kunst«) zeigen:

> Das Werk steht da in seiner Einmaligkeit, seiner Losgerissenheit vom Urheber, seiner unheimlichen lebensvollen und doch lebensfremden Lebendigkeit. Ja, es ist wirklich unheimlich; es hat kein Heim, kein Zuhause; es weiß kein Dach einer Gattung, wo es unterkriechen könnte; es steht ganz für sich, – seine eigene Art, seine eigene Gattung; keinem anderen Ding, auch keinem anderen Kunstwerk verschwistert. Auch der Urheber gibt ihm keine Unterkunft mehr bei sich; er hat sich zu andern Werken gewandt; er ist ja mehr als alle seine Werke, ist die ganze Breite, aus der Werke hervorgehen können; das einzelne Werk ist sein, solange er sich damit trug; es ist für ihn erledigt, wenn er sich seiner entledigt hat. Kaum zum Genießen des eigenen Werks ist er mehr fähig;

[30] Ausnahmen sind die beiden frühen Opern *Das Liebesverbot* (2 Aufzüge) und *Rienzi* (5 Akte), sowie *Das Rheingold* (4 Szenen, pausenlos), der ›Vorabend‹ zum *Ring*.

> an eigenen Kohlen wärmt er sich kaum je; eine Übersetzung etwa kann dem Dichter den Abstand zum eigenen Werk geben, der ihm den Genuß möglich macht [...]. [Erst] Im Betrachter ist die leere Menschlichkeit des Urhebers und die gehaltreiche, seelenvolle Unheimlichkeit des Werks zusammengewachsen. Ohne den Betrachter wäre das Werk, da es ja zum Urheber nicht »spricht« und Pygmalion vergebens sich den selbstgebildeten Marmor zu beleben sucht, stumm, nur Gesprochenes, nicht Sprache; erst zum Beobachter »spricht« es. Und ohne den Betrachter wäre es ohne alle dauernde Auswirkung in die Wirklichkeit [...]. [Denn] um in die Wirklichkeit überzugehen, muß die Kunst Menschen umschaffen. Die Künstler, diese paar Unmenschen, die einzeln verstreut unter der Menge leben, sind das aber durchaus nicht. Schon weil ihre Urheberschaft ähnlich wie das kreatürliche Dasein der Welt immer nur in dem Augenblick der Schöpfung des einzelnen Werks wirklich ist; woher es ja auch kommt, daß zwischen den einzelnen Werken dies Künstlertum des Künstlers wie erloschen zu sein scheint, bis es in einem neuen Werk zeigt, daß es immer noch da ist. In den Künstlern, den Bohemevierteln der Großstädte, den Künstlerkolonien auf dem Lande manifestiert sich also die Kunst genau so wenig wie in den Sammlungen und Aufführungen der Werke. Wirklichkeit wird sie erst, indem sie sich Menschen zu Betrachtern erzieht und sich ein dauerndes »Publikum« schafft. [...] Erst einmal Publikum geworden, ist die Kunst nicht mehr aus der Welt auszuschalten; solange sie bloß Werk und bloß Künstler ist, lebt sie nur ein höchst prekäres Leben von einem Tag zum andern. (SE 270ff.)

Neben den thematisch exponierten Fragen nach der Aufgabe der Kunst und dem Verhältnis von Werk und Betrachter enthält die Passage – und daran zeigt sich, was man den ›Beziehungszauber‹ des *Stern* nennen möchte – einen mehr oder weniger expliziten Kommentar zu dessen theologischem Gehalt und eine, allerdings implizite, meta-theoretische Reflexion des Autors über das eigene Werk. Statt jedoch diese drei Redeebenen voneinander abzuheben, verwebt Rosenzweig sie in Form motivischer Analogien in- und miteinander. Diese quasimusikalische Komposition – der Leser muß den Text nicht nur lesen, sondern gleichsam auch wie eine Wagner-Oper *hören* – läßt sich ausgehend von dem impliziten Vergleich zwischen Künstler und Schöpfergott erschließen. Die drei *tertia comparationis*, die diese Analogie ermöglichen, sind: (1) die bloß punktuelle, momentane Äußerung ihrer Schaffenskraft in einzelnen Werken; (2) deren Beziehungslosigkeit untereinander; und, darin begründet: (3) die Angewiesenheit sowohl des ›Urhebers‹ als auch seiner Werke auf den Betrachter (im weitesten Sinn: das Publikum), dessen Rezeption die im ›Schöpfungsakt‹ auseinandertretenden Elemente (Künstler und Werk) wieder vereint bzw., da diese Vereinigung nicht ontologischen, sondern Postulatscharakter hat: vereinen *soll*.

Die zitierte Stelle läßt daher mustergültig erkennen, wie Rosenzweig sich Wagners Leitmotivtechnik aneignet: Er überträgt die Erzähl- und Kommentarfunktion des *Ring*-Orchesters der metaphorischen Sprache und vermag auf diese Weise die Ästhetik des *Stern* mit theologischen Aussagen anzureichern und eine Beziehung zwischen zwei heterogenen Partien seines Werks herzustellen. Indem er das Verhältnis zwischen Künstler und Werk mehr oder weniger deutlich dem Verhältnis Gottes zur Schöpfung vergleicht, eröffnet Rosenzweig sich die Möglichkeit, in den Aussagen über Künstler und Kunstwerk *indirekte* Aussagen über Gott und seine Werke zu machen, d. h. er kann von der ästhetischen *unmittelbar*

auf die theologische Redeebene überwechseln (bzw. umgekehrt), ohne diesen Wechsel explizit hervorheben zu müssen. Auf diese Weise ergibt sich die für den *Stern* insgesamt charakteristische Vieldeutigkeit des Textes.

Im vorliegenden Abschnitt macht Rosenzweig von dieser Möglichkeit Gebrauch, wenn er dem Kunstwerk gleich zu Beginn die Eigenschaft der Heimatlosigkeit zuschreibt, die signifikant mit einem zentralen Merkmal des jüdischen Volks übereinstimmt. Wie im dritten *Stern*-Teil die Juden,[31] so hat hier das Kunstwerk »kein Heim, kein Zuhause« (SE 270) und ist, wie jene auf die Gastfreundschaft anderer Völker, angewiesen auf die wohlwollende Aufnahme von seiten des Publikums. Den Charakter eines Leitmotivs gewinnt die ›Heimatlosigkeit‹ dadurch, daß Rosenzweig sie in zwei völlig verschiedenen thematischen Kontexten – hier als *ontologisches* Merkmal des Kunstwerks, weiter unten als *historische* Eigenschaft des jüdischen Volkes – verwendet, die *per analogiam*, d. h. durch die motivische Verwandtschaft miteinander vergleichbar werden.[32] Der zentrale Unterschied zur Technik der *Ring*-Partitur besteht nun aber darin, daß Wagners Leitmotive musikalisch-akustisch sind und als solche den Sinnzusammenhang des Dramas unmittelbar verdeutlichen; demgegenüber fallen die Leitmotive des *Stern* als ›bloß‹ literarische gar nicht weiter auf; der Vergleich zwischen Kunstwerk und Judentum wird ja nicht eigens hervorgehoben, sondern ist in der motivischen Verwandtschaft beider nur impliziert. Nur in dem unwahrscheinlichen Fall, daß der Leser die Analogie bemerkt und sie in einen direkten Sinnzusammenhang mit dem Vergleich zwischen Gott und Künstler stellt, kann er schlußfolgern, es handle sich beim jüdischen Volk um ein *göttliches* Kunstwerk.[33]

[31] Dem »ewigen Volk«, heißt es in Abschnitt 317 (»Das heilige Land«) über das Judentum, sei es »nicht gegönnt, sich daheim zu verlieren; es behält stets die Ungebundenheit eines Fahrenden und ist seinem Lande ein getreuerer Ritter, wenn es auf Fahrten und Abenteuern draußen weilt und sich nach der verlassnen Heimat zurücksehnt, als in den Zeiten wo es zuhause ist.« (SE 333) Es ist die Vertreibung aus Palästina (nach der Zerstörung des Tempels durch die Römer 70 n. Chr.), mit der Rosenzweig im gleichen Abschnitt das Sichverfestigen des Judentums zur Blutsgemeinschaft begründet: Die »Heiligkeit des Landes [...] steigert seine Sehnsucht nach dem verlorenen ins Unendliche und [...] zwingt es, die volle Wucht des Willens zum Volke in den einen Punkt zu sammeln, der bei den Völkern der Welt nur einer unter andern ist, dem eigentlichen und reinen Lebenspunkt, der Blutsgemeinschaft.« (Ebd.)

[32] Wie eng Rosenzweigs ›Theorie der Kunst‹ mit seiner Auffassung von der weltgeschichtlichen Rolle des jüdischen Volkes zusammenhängt, hat Leora Batnitzky in ihrer aufschlußreichen Untersuchung zur Ästhetik des *Stern*, »Risky Images: Rosenzweig's Aestetic Theory and Jewish Uncanniness« (in: dies., Idolatry and Representation. The Philosophy of Franz Rosenzweig Reconsidered. Princeton: Princeton University Press 2000, S. 83–104), gezeigt. »Rosenzweig's description of the artwork«, heißt es hier, »parallels his description of the Jewish people« (ebd., S. 98).

[33] Die beiden Analogien (Gott-Künstler, Kunstwerk-Judentum) verhalten sich zueinander wie Ober- und Untersatz eines Syllogismus, dessen von Rosenzweig ausgesparten Schlußsatz – ›das jüdische Volk ist ein Kunstwerk Gottes‹ – der Leser selber finden muß.

Die *implizite* Korrespondenz zwischen Judentum und Kunstwerk ermöglicht es Rosenzweig – und darin genau scheint der Zweck seiner Adaption von Wagners Kompositionstechnik zu bestehen –, Aussagen über das jüdische Volk in der – für seine Redeintention: unverfänglicheren – Theorie des Kunstwerks vorzutragen. Auch über den Zusammenhang der vorliegenden Stelle hinaus kann er in Gestalt kunsttheoretischer Sätze eine Charakteristik des Judentums geben, die, wo dieses selbst Thema wird, *so* nicht angebracht wäre, und zwar entweder, weil sie, *direkt* ausgesprochen, die Redeintention des *Stern* allzu deutlich zu erkennen gäbe oder ihr aber schlicht zuwiderliefe.[34] An der zitierten Stelle wird dies vor allem an der Formulierung »Losgerissenheit vom Urheber« deutlich (SE 270), mit der Rosenzweig das Verhältnis des Kunstwerks zu seinem Schöpfer ontologisch bestimmt. Im Licht der Analogien von Gott/Künstler und Judentum/Kunstwerk gelesen, scheint die Stelle zu besagen: daß Gott, nachdem er sein Kunstwerk, das jüdische Volk, geschaffen hat, sich seiner »entledigt« und die Juden also für ihn, da er sich »zu andern Werken gewandt« hat, »erledigt« sind (SE 271). Damit spielt Rosenzweig hier auf eine Grundposition des christlichen Anti-Judaismus an, dessen These von der Verworfenheit der Juden von Gott er gleichsam versuchsweise – im Gewand seiner ästhetischen Theorie fällt dies kaum auf – als mögliche theologische Haltung zum Judentum anführt. Die Verknüpfung der ästhetischen und der theologischen Redeebene zeigt sich aber auch in Rosenzweigs Überlegung, »eine Übersetzung [könne] dem Dichter den Abstand zum eigenen Werk geben« (SE 271), die leitmotivisch mit der weiter unten aufgestellten Behauptung korrespondiert, die »Bibel [sei] wohl das erste Buch, das übersetzt und dann in der Übersetzung dem Urtext gleichgeachtet« worden sei (SE 407). Hier ist es das Motiv der ›Übersetzung‹, das es dem Leser erlaubt, beide Aussagen aufeinander zu beziehen: Mit der Anspielung auf die Septuaginta, d. h. auf die Übersetzung der hebräischen Bibel ins Griechische (im 2. Jh. v. Chr.), erhält die Rede vom

[34] Das läßt sich beispielhaft an Abschnitt 31 (»Ästhetische Grundbegriffe: Äußere Form«) aus dem ersten *Stern*-Teil zeigen. Was Rosenzweig hier über das Kunstwerk sagt – es »muß jene Abgeschlossenheit in sich, jene Rücksichtslosigkeit gegen alles, was außerhalb liegen mag, jene Unabhängigkeit von höheren Gesetzen, jene Freiheit von niederen Pflichten haben« (SE 41) – sind sämtlich Eigenschaften, die er im dritten Teil, deutlich weniger drastisch, dem jüdischen Volk zuschreibt. Daß Rosenzweig das Judentum meint, wo er vom Kunstwerk spricht, läßt sich hier aber auch im Blick auf verschiedene Briefstellen plausibel machen. So klingt die »Unabhängigkeit von höheren Gesetzen« bereits in einem Brief an Gertrud Oppenheim an, in dem es heißt, es sei »grade die geschichtliche Eigentümlichkeit des jüdischen Volks, daß es *kein* Unterfall ist, daß also allgemeine Assimilations- usw. Gesetze für es nicht gelten« (BT 333, Hervorhebung von Rosenzweig); die »Abgeschlossenheit in sich« thematisiert Rosenzweig, wenn er Hans Ehrenberg schreibt: »Ich behaupte für das Judentum kein sich Decken mit einer andern Wirklichkeit außer ihm selbst.« (BT 556); und wenn er sich in einem Brief an Bertha Badt-Strauß wünscht: »Man müßte ganz scham- und rücksichtslos schreiben dürfen!« (BT 623), so wird man darin die »Rücksichtslosigkeit gegen alles, was außerhalb liegen mag« wiedererkennen.

»Abstand« des Dichters zu seinem Werk einen historischen und theologischen Hintergrund, den sie als bloß ontologische Aussage gar nicht haben kann. Wenn die Unterscheidung zwischen Original und Übersetzung nämlich im Falle der Bibel ihren Sinn verliert, dann steht damit nicht nur die Einheit des göttlichen Wortes, sondern auch die Erwähltheit des jüdischen Volkes auf dem Spiel, die sich ja nicht zuletzt auf den ›Besitz‹ dieses ursprünglich einen (und daher unübersetzbaren) göttlichen Wortes, der Thora, gründet.

Diese ›christliche‹ Lesart der zitierten Stelle(n) unterläuft Rosenzweig dann jedoch dadurch – und das läßt exemplarisch die Vieldeutigkeit des *Stern*-Textes erkennen –, daß er dem jüdischen Volk gegenüber der Thora (als einem weiteren göttlichen ›Kunstwerk‹) indirekt den Status des ›dauernden Publikums‹ einräumt, von dem die Wirkung der Kunst – hier: der Bibeldichtung – entscheidend abhängt. Denn allein indem die Juden die biblischen Gebote einhalten und die Thora, die sie von Generation zu Generation als heiliges Traditionsgut weitergeben, studieren und auslegen, ermöglichen sie der ›Schrift‹ jenes Hinübergehen in die Wirklichkeit, das Rosenzweig im *thematischen* Kontext der gleichen Stelle der Kunst zur Aufgabe macht. Zugleich deutet er hiermit aber auch an, daß die ›Wirkungsgeschichte‹ der Thora, nachdem diese einmal in jüdischen Besitz übergegangen ist, sich ganz unabhängig vom Willen und Einfluß ihres Urhebers, des ›Dichter‹-Gottes, vollzieht: ob dieser sein Werk bereut, es ändern oder gar widerrufen möchte – philologisch legitime Fragen –, spielt gegenüber der Tatsache, daß die Bibel in Gestalt des jüdischen Volkes »Publikum geworden« ist, keine Rolle.

Das *theologische* Paradoxon, das sich aus diesen zwei Lesarten ergibt, liegt auf der Hand: einerseits – der jüdische Standpunkt – ist das Wort (bzw. Werk) Gottes im Judentum *unwiderruflich* geschichtliche Wirklichkeit geworden; andererseits aber hat der lebendige Gott der Bibel – und damit ›zitiert‹ Rosenzweig, wie gesagt, eine alte christliche Tradition – sich von ›seinem‹ Volk abgewandt, um im Christentum ›weiterzuleben‹. Das ontologische Prädikat der »Losgerissenheit [des Kunstwerks] vom Urheber« hat seine theologische Entsprechung also darin, daß die Einheit von Gott und jüdischem Volk – der biblische Gottesbund – mit der Entstehung des Christentums auseinanderbricht. Indem Rosenzweig diesen christlichen Standpunkt in kunsttheoretischer Metaphorik verschlüsselt, kann er indirekt zeigen, daß er ihn *als gegnerischen* zur Kenntnis nimmt und ihm zugleich – durch Unkenntlichmachung – die explizite Anerkennung versagen. Die christliche Neudefinition des biblischen Gottes – um im Bild zu bleiben: das Übermalen, Überschreiben bzw. Übersetzen des hebräischen Bibeltextes in die Bilder- und Begriffssprache des Griechentums – erhält den Charakter einer *künstlerischen* Option, ohne daß die *theologische* Dimension dieses Vorgangs, die das Judentum in seinem Selbstverständnis als ›Gottesvolk‹ in Frage stellt, im Ansatz deutlich würde.

Erst wenn man das Auseinandertreten von Urheber und Kunstwerk als eine Metapher für das Verhältnis von Gott und Judentum liest, wird erkennbar, daß es sich bei dem christlichen Anspruch, Christus habe das Gesetz – d. h. den

›alten‹ Bund zwischen Gott und Israel – erfüllt und dessen Gültigkeit damit abgetan,[35] um die – aus jüdischer Sicht – ungeheuerliche Anmaßung handelt, die »Auserwähltheit Israels« unter den Völkern – für Rosenzweig: der »wahre Zentralgedanke des Judentums« (Z 677) – zu annullieren. Denn indem das Christentum sich, eigenem Selbstverständnis nach, vom toten Buchstaben des Gesetzes löst und den lebendigen Gott in seinem ›fleischgewordenen‹ Sohn Jesus Christus – jenseits also seiner ›künstlerischen‹ Manifestation in Thora und jüdischer »Blutsgemeinschaft« (SE 333) – bekennt, und die christliche Theologie, um die Metaphorik des Römerbriefes zu verwenden, die Autorität des Künstlers gegen den Eigendünkel seiner Werke behauptet,[36] bestreiten sie dem Judentum das Recht, die göttliche Erwähltheit als erblichen Alleinbesitz für sich zu reklamieren. Liest man die oben zitierten Ausführungen vor diesem theologischen Hintergrund, so wird man in der – am Beispiel Pygmalions treffend veranschaulichten – Selbstemanzipation des Kunstwerks (Judentum) gegenüber seinem (göttlichen) Urheber den Versuch Rosenzweigs erkennen, den jüdischen Sonderstatus unter den Völkern nicht nur gegen die christliche Theologie, sondern im Bedarfsfall auch gegen Gott selbst – dessen Existenz einmal vorausgesetzt – zu verteidigen.

Damit aber läßt sich hier schon auf eine strukturelle dramatische Parallele zwischen *Stern* und *Ring* hinweisen: wie Alberich im *Rheingold* den Ring an Wotan verliert, so verlieren die Juden – Rosenzweig folgt im Subtext der christlichen Theologie – den biblischen Gott ans Christentum; oder, deutlicher, aus jüdischer Perspektive formuliert: wie Wotan Alberich den Ring raubt, so stiehlt die christliche Theologie dem jüdischen Volk ›seinen‹ Gott, indem sie sich die Septuaginta-Bibel, die ursprünglich für die jüdische Gemeinde Alexandrias entstanden war, aneignet. Die Übersetzung wird nun selbst wieder zu einer Heiligen Schrift mit eigenständig christlicher, vom Judentum unabhängiger Auslegungstradition. Die Strukturverwandtschaft der beiden ›Weltendramen‹ ergibt sich dadurch, daß mit dem jeweiligen Raub – hier des Rings, dort des biblischen Gottes bzw. seines Wortes – zugleich die ökonomische bzw. die geistig-religiöse Weltherrschaft auf dem Spiel stehen. Denn wie der Ring Alberich als Mittel zur Macht dient, so legitimiert Rosenzweig die Sonder- und Führungsstellung der Juden unter den Völkern mit Bezug auf den Gott der Bibel. Die Strukturanalogie zwischen dem biblischen Gottesbegriff und Alberichs Ring trägt jedoch auch in gleichsam archäologischer Hinsicht und läßt erkennen, was Rosenzweig im *Stern* verschweigt: daß nämlich, wie Alberich das Gold, aus dem er den Ring verfertigt, den Rheintöchtern stiehlt, die Verfasser der Thora den monotheistischen ›Stoff‹, aus dem sie den biblischen Gott ›schmieden‹, den Ägyptern ›gestohlen‹ haben, und zu Unrecht den Anspruch darauf erheben, die Erfinder des Monotheismus zu sein.[37]

---

[35] Vgl. Römer 10,4.

[36] Vgl. Römer 1,25 und 9,20–21.

[37] Vgl. etwa Freuds Theorie von der Entstehung des biblischen Jahwe-Glaubens im alten Ägypten in: Sigmund Freud: Der Mann Moses und die monotheistische Religion.

Entschließt man sich, den *Stern* als eine Adaption von Wagners Bühnen- zum jüdischen »Buchdrama« (SE 413) zu lesen, so läßt sich auch das eschatologische Erlösungsmodell, das Rosenzweig im dritten Teil entwickelt, als implizite Anlehnung an den *Ring* verstehen: In der Absicht, den an die Christen verlorenen Gott wieder an sich zu binden und wie Alberich in seinem Racheschwur das ›ursprüngliche‹ Besitzverhältnis wiederherzustellen, müßten die Juden entweder, etwa durch subversive Unterwanderung, das Christentum vereinnahmen oder aber – für eine solche Deutung spricht der gemeinsame hebräische Wortstamm von ›Erlösung‹ und ›Blutrache‹, גאולה – den (durch die christliche Aneignung des biblischen Gottes erlittenen) Verlust der göttlichen Erwähltheit an den Christen rächen. Eine solch eindimensionale Parallelisierung von *Stern* und *Ring* unterläuft Rosenzweig freilich, indem er – in Anbetracht der erwogenen Möglichkeit, der biblische Gott habe sich von ›seinem‹ Volk abgewandt – dem Judentum die Rolle Brünnhildes in der *Walküre* zuweist. Denn wie auch immer Gott sich in Wirklichkeit verhalten mag – ob er tatsächlich ins Christentum abgewandert ist oder nicht –, das Erlösungswerk, mit dem er die Juden in der Thora ›beauftragt‹ hat, führen diese auch ohne – ja, notfalls gegen – ihn zu Ende.[38]

Deutlich geworden ist hiermit nicht nur – und das läßt sich an dieser Stelle zusammenfassend festhalten –, daß Rosenzweig die jüdisch-christliche Streitfrage, die er im dritten *Stern*-Teil ›dramatisch‹ ausführen wird, bereits in der Reflexion über das Verhältnis von Urheber und Kunstwerk vorwegnimmt, sondern auch (und allgemeiner), *wie* er sich Wagners Leitmotivtechnik aneignet und in eine literarische Erzählform verwandelt: thematisch (und ›chronologisch‹) weit auseinanderliegende Textpassagen treten in einen *impliziten* Sinnzusammenhang, indem Rosenzweig sie mit Hilfe eines unscheinbaren – weil im thematisch entwickelten Zusammenhang: nebensächlichen – Motivs verknüpft. Die gleiche Technik erlaubt es ihm, so verschiedene ›Gegenstände‹ wie Volk und Kunstwerk (bzw. Gott und Künstler) gleichsam poetologisch einander anzuähneln – das eine wird zur Metapher für das andere – und ihre begriffliche, ›wortsprachliche‹ Differenz quasi-musikalisch zu unterlaufen.[39]

Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1964 (Bibliothek Suhrkamp; 131). Zum gleichen Thema: Jan Assmann: Politische Theologie zwischen Ägypten und Israel. Erweiterte Fassung eines Vortrags gehalten in der Carl-Friedrich-von-Siemens-Stiftung am 14. Oktober 1991. München: Carl-Friedrich-von-Siemens-Stiftung 1992 (Themen; 52).

38 »Die Liebe handelt so, als ob es im Grunde nicht bloß keinen Gott, sondern sogar keine Welt gäbe.« (SE 298) Im zitierten Kontext der Einleitung zum dritten *Stern*-Teil verwendet Rosenzweig ›Liebe‹ als leitmotivische Chiffre für das Judentum.

39 In einem Brief vom 5. Oktober 1918 an Eugen Rosenstock reflektiert Rosenzweig über die Beweggründe, die ihn zur Wahl dieser Erzähltechnik veranlaßt haben: »Dass ich als Jude schreibe ist die ganz undiskutierte Voraussetzung, genau so undiskutiert wie dass ich als IchFranzRosenzweig [*sic*] schreibe. Und daher kommts auch, dass ich in diesem Buch ganz ruhig in Chiffren schreibe, viel mehr als irgend ein Leser merken kann.« (GB 161) Zur Verwendung von Chiffren als Form indirekter Mitteilung vgl. auch den Brief an Margit Rosenstock vom 11. September 1918

Auf diese Weise kann Rosenzweig in Form einer Ontologie von Künstler und Kunstwerk – und dies hatte sich als der Zweck seiner Wagner-Adaption herausgestellt – Aussagen über Gott oder das Judentum vortragen, ohne deren theologische Brisanz hinreichend deutlich zu machen.

Der zentrale Unterschied zwischen der musikalischen Leitmotivtechnik Wagners und ihrer literarischen Aneignung durch Rosenzweig besteht darin, daß die Leitmotive im *Ring* den mythologischen Gesamtzusammenhang der Handlung dem Zuschauer unmittelbar vergegenwärtigen – die Motive fungieren gleichsam als musikalischer Erinnerungsfundus, aus dem die Handlung lebt –, während sie im *Stern* hinter dem jeweiligen thematischen Gegenstand des Textes zurücktreten und einer kommentierenden Auslegung bedürfen, um sicht- bzw. ›hörbar‹ gemacht zu werden. Die Aufgabe eines solchen Kommentars, der sich im Rahmen des vorliegenden Aufsatzes auf Rosenzweigs Ästhetik beschränken muß, würde darin bestehen, die motivischen Querverbindungen und Assoziationen, die die Komposition des *Stern* im ganzen prägen, nach Art der talmudischen Bibelexegese herauszuarbeiten, um die inneren Sinnstrukturen des Textes möglichst umfassend hervortreten zu lassen.

Neben der thematischen (ästhetischen) und der kommentierenden (theologischen) Redeebene enthält die zitierte Passage – und damit ist hier zu den rezeptionsästhetischen Parallelen zwischen *Stern* und *Ring* überzuleiten – eine meta-theoretische Methodenreflexion, die erkennen läßt, weshalb Rosenzweig sein zentrales Augenmerk in der Theorie der Kunst ausgerechnet auf den Rezipienten richtet, und nicht auf das Werk oder auf den Künstler: Wenn er nämlich dem »Betrachter« die Aufgabe zuweist, »die Brücke vom Werk zum Urheber« (SE 271) – die Metaphernsprache des *Stern* beim Wort genommen also: vom Judentum über das Christentum zu Gott – zu schlagen, so delegiert er damit die Entscheidung des Konflikts an eine dritte, von beiden Parteien unabhängige Instanz und verlagert den jüdisch-christlichen Antagonismus – das ist die *methodische* Pointe seiner kunsttheoretischen Überlegungen – von der *theologischen* auf die *rezeptionsästhetische* Ebene. Und indem Rosenzweig das Urteil in der jüdisch-christlichen Streitfrage dem Betrachter – in diesem Falle also: dem Leser des *Stern* – zu überlassen scheint, verschafft er sich selber den strategischen Vorteil, nach außen den Schein der Neutralität und Glaubwürdigkeit zu wahren, gleichzeitig aber die Entscheidung der theologischen Antinomie – gesetzt, daß es ihm gelingt, den Leser zu manipulieren – in seine Gewalt zu bringen.

(GB 151). Daß sich philosophische Texte auch musikalisch erschließen lassen, bemerkt Rosenzweig, wenn er in der »Einleitung in die Akademieausgabe der Jüdischen Schriften Hermann Cohens« (1923) im Blick auf Cohen fordert: »Man muß ihn nur mit den Ohren lesen können.« (Z 195)

VII

Da die These von der formalen, kompositions*technischen* Verwandtschaft zwischen *Ring*-Partitur und *Stern* sich bestätigt hat, ist nun nach den rezeptionsästhetischen Parallelen zwischen beiden Werken zu fragen, d. h. konkret: nach dem Verhältnis, das Rosenzweig als Autor – oder richtiger: als Erzähler – zum Leser des *Stern* eingeht. Die Annahme soll plausibel werden, daß der Leser bei der *Stern*-Lektüre einer strukturell ähnlichen Wirkung ausgesetzt ist wie der Besucher einer *Ring*-Aufführung im Bayreuther Festspielhaus. Begründet wäre diese These, wenn sich zeigen ließe, daß Rosenzweig neben der ›metaphorischen‹ Leitmotivtechnik Wagners im *Stern* auch die emotional-suggestive ›Gebärdensprache‹ des *Ring*-Orchesters adaptiert, und daß er damit die Rezeption des – noch zu erörternden – ›dramatischen‹ Gehalts gezielt, d. h. in seinem Sinne zu steuern vermag.

Hatte die formalästhetische Untersuchung der Kompositionstechnik bereits gezeigt, daß Rosenzweig in Form von leitmotivischen Metaphern und Analogien ein dichtes Netz von Assoziationen und impliziten Querverweisen knüpft, das den »durchgängigen Zusammenhang jedes Teils mit dem Ganzen, jeder Einzelheit mit allen andern Einzelheiten« stiftet (SE 66), so ist die Sprache des *Stern* nun im Blick auf ihre ›poetische‹ Qualität zu betrachten, hinsichtlich der Frage also, wie es Rosenzweig gelingt, die *musikalische* Erzählfunktion des *Ring*-Orchesters in eine *literarische* Erzähltechnik zu transformieren. Exemplarisch läßt sich dies am Eröffnungsabschnitt (»Vom Tode«), gleichsam dem ›Vorspiel‹ zur *Stern*-Oper, untersuchen:

> Vom Tode, von der Furcht des Todes, hebt alles Erkennen des All an. Die Angst des Irdischen abzuwerfen, dem Tod seinen Giftstachel, dem Hades seinen Pesthauch zu nehmen, des vermißt sich die Philosophie. Alles Sterbliche lebt in dieser Angst des Todes, jede neue Geburt mehrt die Angst um einen neuen Grund, denn sie mehrt das Sterbliche. Ohne Aufhören gebiert Neues der Schoß der unermüdlichen Erde, und ein jedes ist dem Tode verfallen, jedes wartet mit Furcht und Zittern auf den Tag seiner Fahrt ins Dunkel. Aber die Philosophie leugnet diese Ängste der Erde. Sie reißt über das Grab, das sich dem Fuß vor jedem Schritt auftut. Sie läßt den Leib dem Abgrund verfallen sein, aber die freie Seele flattert darüber hinweg. Daß die Angst des Todes von solcher Scheidung in Leib und Seele nichts weiß, daß sie Ich Ich Ich brüllt und von Ableitung der Angst auf einen bloßen Leib nichts hören will – was schert das die Philosophie. Mag der Mensch sich wie ein Wurm in die Falten der nackten Erde verkriechen vor den herzischenden Geschossen des blind unerbittlichen Tods, mag er es da gewaltsam unausweichlich verspüren, was er sonst nie verspürt: daß sein Ich nur ein Es wäre, wenn es stürbe, und mag er deshalb mit jedem Schrei, der noch in seiner Kehle ist, sein Ich ausschreien gegen den Unerbittlichen, von dem ihm solch unausdenkbare Vernichtung droht – die Philosophie lächelt zu all dieser Not ihr leeres Lächeln und weist mit ausgestrecktem Zeigefinger das Geschöpf, dem die Glieder in Angst um sein Diesseits schlottern, auf ein Jenseits hin, von dem es gar nichts wissen will. Denn der Mensch will ja gar nicht irgend welchen Fesseln entfliehen; er will bleiben, er will – leben. Die Philosophie, die ihm den Tod als ihren besonderen Schützling und als die großartige Gelegenheit anpreist, der Enge des Lebens zu entrinnen, scheint ihm nur zu höhnen. (SE 3f.)

Rosenzweig verknüpft gleich zu Beginn des *Stern* zwei Redeebenen miteinander: eine gewissermaßen dramatische Erzähl- und Handlungsebene, die den Leser mit zwei kurzen Hinweisen – »die Falten der nackten Erde«, »herzischende Geschosse« – in die Schützengräben eines Schlachtfeldes führt, und eine ›kommentierende‹, in der er die Unfähigkeit der Philosophie unterstreicht, sich der dort – also im Krieg – erfahrenen Todesangst des Menschen anzunehmen. Ihre suggestive Wirkung verdankt die Passage, betrachtet man sie zunächst unter literarischen Gesichtspunkten, vor allem der expressionistischen Prosa, die den Leser unmittelbar in die Rede- bzw. Erzählsituation einbezieht und nicht nur jede Distanz zum Erzählgeschehen aufhebt, sondern – zugleich mit dieser – auch den Unterschied von realer und fiktiver Welt. Rosenzweig *personalisiert* das zunächst begrifflich exponierte Thema des Abschnitts, die Todesangst, und macht diese selbst zum Handlungsträger: Indem »sie Ich Ich Ich brüllt«, wird die »Angst« vom ›sachlichen‹ Gegenstand der Untersuchung zur subjektiven *persona*, d. h. zur Maske, die der Leser – durch den bloßen Akt des Lesens – aufsetzt und die ihn so aus seiner eigenen Wirklichkeit hinaus- und in die fiktive Welt der Erzählung eintreten läßt.[40]

Statt es von außen zu beschreiben, stellt der – unsichtbare – Erzähler das Geschehen *unmittelbar* im Text selbst dar: Der Leitgedanke wird nicht begrifflich expliziert, sondern in den Bildern und im Sprachrhythmus *vollzogen*, so daß der poetische Ausdruck, indem er die begriffliche Bezeichnungsfunktion der Sprache überlagert, eine eigene Bedeutungsqualität gewinnt. Das Kunstwerk besteht hier gleichsam darin, daß *die Sprache selbst* vorführt, wovon thematisch die Rede ist: kurze, parataktische Sätze, mit apodiktischem Gestus vorgetragen, dringen wie Geschosse in das Bewußtsein des Lesers ein; in gewissem Umfang reproduziert die Lektüre dieser Stelle also eine der Todesangst analoge Erfahrung. Ihre – psychologische – Wirkung beruht im wesentlichen darauf, daß die Bilder und der sprachliche Rhythmus des Textes dem erzählten Geschehen eine Unmittelbarkeit und Plastizität verleihen, die den Leser so überwältigen, als stünde er selbst im Schützengraben oder im Schlachtfeld.

Nicht zufällig sieht Rosenzweig davon ab, das Thema des *Stern* in einem Vorwort *sachlich* zu exponieren, so daß der Leser zunächst – und über weite Strecken des Werkes – nicht weiß, was der Autor überhaupt intendiert.[41] In-

[40] Die Literaturtheorie verwendet für den hier vorliegenden Erzählstil den Begriff der ›personalen Erzählsituation‹. Von der sog. ›auktorialen‹ unterscheidet diese sich vor allem dadurch, daß der personale Erzähler *nicht* als eigenständige Instanz in Erscheinung tritt. Vgl. Franz K. Stanzel: Typische Formen des Romans. 11. Aufl., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1987 (Kleine Vandenhoeck-Reihe; 1187), S. 16f.

[41] In »Das neue Denken« rechnet sich Rosenzweig, neben der Aussparung des Vorworts, gerade diese begriffliche Unbestimmtheit und Unklarheit als sein besonderes Verdienst an: »Wenn ein philosophisches Buch also überhaupt das Lesen lohnt, dann sicher nur, wenn man den Anfang entweder nicht oder allermindestens falsch versteht. Denn sonst wird der Gedanke, den es mitteilt, schwerlich das Nach-denken lohnen, da man ihn, wenn man gleich bei Beginn seiner Auseinandersetzung weiß, ›worauf es hinaussoll‹, eben offenbar schon kennt.« (Z 142)

dem dieser sich in der Maske des Erzählers versteckt,[42] bleibt aber auch – und das ist rezeptionsästhetisch folgenreich – die Steuerungsfunktion, die er dem Leser gegenüber *notwendig* einnimmt, verborgen: der Leser schlüpft in die Rolle des Helden und erliegt der Illusion, das dargestellte Geschehen selbst zu erleben. In welchem Maße Rosenzweig hierbei die musikalischen Kompositionsprinzipien Wagners aufgreift und literarisch umbildet, wird daran deutlich, daß der Leser *nicht* zum kritischen Mit- oder Nachvollzug des Gedankens angehalten wird, sondern sich vom (Sprach-)Geschehen forttragen lassen muß wie der Hörer einer Wagner-Oper von deren Musik, wobei der signifikante Unterschied zwischen beiden Verfahren darin besteht, daß Wagner eine Sprache *sui generis* schafft, die nichts und niemand sonst sprechen könnte als die Musik, Rosenzweig die bestehende Wort- und Begriffssprache hingegen *künstlich* ›musikalisiert‹, indem er sie mit zusätzlichen Bedeutungen anreichert.

Offensichtlich soll die *Stern*-Lektüre – und das läßt den inneren Zusammenhang von Form und Gehalt erkennen – zu einer Erfahrung werden, die der göttlichen Offenbarung, wie Rosenzweig sie im Zentrum des Werks mit Bezug auf das *Hohelied* entfaltet, analog ist. Schon das hochgesteckte Ziel, das dem Leser im ersten Satz »alles Erkennen des All« in Aussicht stellt (SE 3), bringt die Absicht zum Ausdruck, den *Stern* mit der Aura einer höheren, menschlicher Vernunfteinsicht unzugänglichen Erkenntnis zu umgeben. Freilich darf der Leser – und das macht Rosenzweig, unausgesprochen, zur Bedingung für die Einlösung seines Erkenntnisversprechens – das Erzählgeschehen in keiner Weise hinterfragen. *A fortiori* gilt für die Lektüre des *Stern* das – motivisch übrigens Wagners Oper *Lohengrin* entlehnte – Verbot, das der Erzähler der menschlichen Seele in der Gegenwart der Offenbarung auferlegt: »keine Frage hat das Recht ihr zu nahen« (SE 183). Anders als im *Lohengrin* bedarf es jedoch keines expliziten Frageverbots, denn der Leser liefert sich – und darin besteht das Kunststück, das Rosenzweig durch »die zauberische Schönheit seiner Sprache«[43] vollbringt – schon im Akt des Lesens dem unsichtbaren Erzähler so bedingungslos aus wie die »geliebte Seele« (SE 189) im Offenbarungsgeschehen dem darin erfahrenen Gott.

Die strukturelle Analogie zwischen diesen Verhältnissen (Gott-Seele, Erzähler-Leser) ergibt sich aus der beiden gemeinsamen Asymmetrie: sie beruhen nicht auf wechselseitiger Anerkennung, sondern auf Autorität und Gehorsam.[44]

---

[42] Auch darauf weist Rosenzweig selbst hin, wenn er es im Selbstkommentar für geboten hält, »das eigene Gesicht [zu] demaskieren und [...] mit diesem eines Tages einmal notwendigen Wahrheitsakt [...] die Annehmlichkeiten der gesellschaftlichen Beziehung aufs Spiel zu setzen.« (Z 139)

[43] Gershom Scholem: Zur Neuauflage des »Stern der Erlösung«. In: ders., Judaica. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963 (Bibliothek Suhrkamp; 106), S. 226–234, hier S. 233.

[44] Vgl. hierzu Abschnitt 160 (»Das Hören«): »Der Mensch, der auf Gottes ›Wo bist Du?‹ noch als trotziges und verstocktes Selbst geschwiegen hatte, antwortet nun, bei seinem Namen [...] gerufen, ganz aufgetan, ganz ausgebreitet, ganz bereit, ganz – Seele [...]. Hier ist das Ich. Das einzelne menschliche Ich. Noch ganz empfangend, noch nur aufgetan, noch leer, ohne Inhalt, ohne Wesen, reine Bereitschaft, reiner Gehorsam, ganz Ohr.« (SE 196) Die *Rezeptivität* der Seele gegenüber dem göttli-

Die *rezeptionsästhetische* Pointe dieser ›Sprachmagie‹ besteht darin, daß Rosenzweig dem Leser gegenüber Gott – im doppelten Wortsinn – vertritt. Die – nicht einmal notwendig bewußte – Anerkennung seiner Autorität vorausgesetzt, tritt der Erzähler nicht nur *vor* Gott, sondern er nimmt aus der Sicht des Lesers auch dessen Stelle ein. Die Erzähltechnik des *Stern* praktiziert also gewissermaßen die Selbstermächtigung des Kunstwerks ›Judentum‹ gegenüber seinem göttlichen Urheber, wobei das Gelingen dieser Substitution – wo Gott war, soll der *Stern*-Erzähler walten – entscheidend davon abhängt, ob der Leser die Maske des Erzählers auch zu seiner eigenen macht und sich mit dem – nicht zufällig: namenlosen – Erlebnissubjekt der Erzählung identifiziert.

Daß die Erzähltechnik des *Stern* in der Tat eine *Total*identifikation des Lesers mit dem Helden bewirken *soll*, läßt sich beispielhaft an einem der vielen Kommentare zeigen, die Rosenzweig direkt in den Text einstreut, um die ›dramatische Handlung‹ des *Stern* zu erläutern, die mittelbar aber auch als Anweisungen an den Leser zu verstehen sind: »Es ist wohl nötig«, heißt es noch im Eröffnungsabschnitt,

> daß der Mensch [lies hier: der Leser] einmal in seinem Leben heraustrete [...]; er muß sich einmal in seiner furchtbaren Armut, Einsamkeit und Losgerissenheit von aller Welt gefühlt haben und eine Nacht lang Aug in Auge mit dem Nichts gestanden sein. (SE 4)

Die Doppelung der Redeebenen, d. h. die Verknüpfung von Erzählung und Methodenreflexion, die schon oben deutlich geworden war, läßt sich auch an dieser Stelle beobachten. Liest man den Satz als Lektüreanleitung (bzw. als Selbstkommentar des Autors) zum *Stern*, so beantwortet Rosenzweig hier im Blick auf das eigene Kunstwerk die Frage nach der *methodischen* Umsetzung des ästhetischen Postulats vom Übergreifen der Kunst auf die Wirklichkeit. Indem nämlich der Leser aus seiner gewohnten Wirklichkeit hinaus- und in die fiktionale Welt der *Stern*-Erzählung eintritt, können die ursprünglich getrennten Bereiche in dessen Bewußtsein ineinander übergehen, wobei der gewünschte Übergriff der Kunst dadurch erleichtert wird, daß Rosenzweig den fiktionalen Charakter des *Stern* verschleiert und diesen gar nicht erst als Kunstwerk, sondern als *gesteigerte* Form der Wirklichkeit ausgibt. Ihn in diese *ekstatische* Realität einzuführen, ist das implizite Versprechen, das der Erzähler des *Stern* seinem Leser gleich zu Beginn des Werkes gibt und das er unter der – gleichfalls impliziten – Voraussetzung einlöst, daß der Leser sich ihm so kritik- und rückhaltlos

---

chen Offenbarungswort hat ihre ›ästhetische‹ Entsprechung in der Passivität des Betrachters gegenüber dem Kunstwerk; auf den *Stern* übertragen: in der Bereitschaft des Lesers, sich vereinnahmen, und das heißt vor allem: *sich verführen zu lassen*. – Es entbehrt nicht der Ironie, daß Rosenzweig die quasi-religiöse Determinierung der Erotik durch Wagner umkehrt und den ›dialogischen‹ Offenbarungsgedanken, das Wechselgespräch zwischen Gott und menschlicher Seele, hier *quasi-erotisch*, nämlich in Analogie zum Geschlechtsverkehr, konzipiert, wobei er in Umkehrung von Wagners Topos des »Weibs als Erlöserin« (SE 271) Gott die männliche, der menschlichen Seele die weibliche Rolle zuweist.

ausliefert wie der Besucher einer Wagner-Oper im Bayreuther Festspielhaus dem unsichtbaren Orchester.[45]

In der Tat dürfte die Wirkung von Rosenzweigs Sprachgestus – seiner ›Sprachgebärde‹ gleichsam – deshalb so groß sein, weil sie, wie das völlige *Fehlen* einer Sprachanalyse in der Forschungsliteratur zeigt: als solche gar nicht auffällt.[46] Was Nietzsche in seinen Polemiken gegen Wagner als Demagogie zu kritisieren nicht müde wird, daß nämlich Wagners Musik darauf angelegt sei, das Publikum zu überreden und zu verführen, indem sie die Nerven der Hörer durch Überreizung abstumpft und unempfindlich macht, das läßt sich mit gleichem Recht von Rosenzweigs Sprache, d. h. vom quasi-musikalischen Duktus des *Stern*, sagen:

> Wagner hat beinahe entdeckt, welche Magie selbst noch mit einer aufgelösten und gleichsam *elementarisch* gemachten Musik ausgeübt werden kann. Sein Bewusstsein davon geht bis in's Unheimliche, wie sein Instinkt, die höhere Gesetzlichkeit, den *Stil* gar nicht nöthig zu haben. [...] Wagner rechnet nie als Musiker, von irgend einem Musiker-Gewissen aus: er will die Wirkung, er will Nichts als die Wirkung. Und er kennt das, worauf er zu wirken hat! – Er hat darin die Unbedenklichkeit, die Schiller hatte, die jeder Theatermensch hat, er hat auch dessen Verachtung der Welt, die er sich zu Füssen legt![47]

---

[45] So nimmt es wenig wunder, daß der *Stern*, wie Gershom Scholem bereits 1931 bemerkte, »den Zeitgenossen die kritische Rede, geschweige denn die polemische so gründlich verschlagen hat« (Scholem, Zur Neuauflage des »Stern der Erlösung« [Anm. 43], S. 228). Im wesentlichen hat sich an diesem Befund bis heute nichts geändert: Eine kritische Auseinandersetzung mit Rosenzweigs Hauptwerk ist nach wie vor Forschungsdesiderat.

[46] Die Rosenzweig-Forschung hat zwar zahlreiche Untersuchungen zum sog. Sprach*denken* vorgelegt: auf den – naheliegenden – Gedanken, einmal die konkrete Umsetzung dieses Denkens im Sprach*gebrauch* Rosenzweigs zu klären, ist sie bislang nicht verfallen. Eine Ausnahme ist Siegfried Kracauer, der in seiner Rezension des ersten Bandes von Rosenzweigs und Bubers Bibel-Übersetzung deren alltags- und wirklichkeitsfremde Kunstsprache rügt. (Siegfried Kracauer: Die Bibel auf Deutsch. In: Frankfurter Zeitung, 27./28. April 1926; wieder abgedruckt in: ders., Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977 [Suhrkamp-Taschenbuch; 371], S. 173–186). Gershom Scholem bemerkt in einem Brief an Ernst Simon, er halte die Sprache der Übersetzung »für ausgesprochen falsches Pathos [...]. Luther hat ein sicher echteres Gefühl für die Tonhöhe der Sprache gehabt, und in dieser haben sich B[uber]-R[osenzweig] schwer vergriffen [...].« (Gershom Scholem: Briefe. Bd I: 1914–1947. Hg. von Itta Shedletzky. München: Beck 1994, S. 231f.)

[47] Friedrich Nietzsche: Der Fall Wagner. Eine Musikanten-Problem [1888]. In: ders., Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Hg. von Giorgio Colli u. a. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1980, Bd 6, S. 30f. – Rosenzweig spielt implizit auf diese Stelle an, wenn er das Kunstwerk als »un-heimlich« (SE 270) charakterisiert und die »Unabhängigkeit von höheren Gesetzen« (SE 41) als sein Wesensmerkmal hervorhebt. Da er Eugen Rosenstock in einem Brief vom Oktober 1916 mitteilt, er sei bei der Lektüre von Nietzsches Streitschrift »ganz hin vor Begeisterung« (BT 255), ist zu vermuten, daß es sich im *Stern* um eine bewußte Anspielung auf *Der Fall Wagner* handelt.

Mit dem Vorwurf, es mangele Wagner an Stil, bezieht Nietzsche sich auf das Überbordende und gleichsam Uferlose von Wagners Opern. In der Preisgabe der klassischen Kompositionsprinzipien Kontrapunkt und Sonatensatz zugunsten der ›unendlichen Melodie‹ wird für Nietzsche evident, daß Wagner die Musik in der Tat nicht um ihrer selbst willen komponiert, sondern als »eine Theater-Rhetorik, ein Mittel des Ausdrucks, der Gebärden-Verstärkung, der Suggestion, des Psychologisch-Pittoresken«.[48] Statt, wie beabsichtigt, den dramatischen Gehalt der Werke zu verdeutlichen, wird Wagners Musik in Nietzsches Augen zu einer theatralischen Geste, die den Hörer emotional in Bann ziehen soll.

Es ist diese Einsicht in Wagners rhetorische Funktionalisierung der Musik, die Rosenzweig von Nietzsche übernimmt und die er sich, wie die Textanalyse des Eröffnungsabschnitts gezeigt hat, *produktiv* zu eigen macht. Wie die dramatische Gestaltung des *Stern* eine übersichtliche Argumentationsstruktur des Werkes im ganzen überflüssig macht, so kompensiert die poetische Musikalisierung und Rhythmisierung der Sprache den Verzicht auf eine eindeutige Begrifflichkeit im Detail.[49] Der Zweck dieser Adaption scheint darin zu bestehen, den Leser – wie Wagner die Hörer seiner Opern – in eine Art Narkosezustand zu versetzen, sein Denk- und Urteilsvermögen zu suspendieren und damit genau die Fähigkeit außer Kraft zu setzen, die Rosenzweig in seiner Polemik gegen ›den‹ Idealismus als das Herz der abendländischen Philosophietradition ausmacht: die menschliche Vernunft. Die Aneignung der Wagnerschen Stilmittel geschieht also nicht aus interesselosem Wohlgefallen, sondern wegen ihres – von Nietzsche bemerkten – ›Verführungs‹-Potentials, d. h. in der strategischen Absicht, den Leser zu vereinnahmen und mit dieser Vereinnahmung die rezeptionsästhetische Voraussetzung für das Übergreifen des Kunstwerks auf die Wirklichkeit zu schaffen, das Rosenzweig in seiner ›Theorie der Kunst‹ als ästhetisches Postulat aufstellt.[50]

---

[48] Nietzsche, Der Fall Wagner (letzte Anm.), S. 30.

[49] Der Begriff ›Offenbarung‹ kann etwa, je nach Kontext so unterschiedliche Inhalte wie Sprache, Liebe, die Thora und das jüdische Volk bzw. dessen Geschichte umfassen, wobei die semantische Undeutlichkeit dieses Zentralbegriffs nicht zuletzt daher rührt, daß Rosenzweig leitmotivisch alle Inhalte miteinander verknüpft, die Eigenschaften der Sprache also zugleich solche des Judentums usw. sind.

[50] Im Blick auf die Forschungsliteratur ist, über den vorliegenden Zusammenhang hinaus, die Einsicht festzuhalten, daß die ›Theorie der Kunst‹ einen impliziten Selbstkommentar Rosenzweigs enthält und also auf den *Stern* selbst anzuwenden ist. Eine rein ›thematische‹ Lesart seiner Ästhetik, wie sie etwa Annemarie Mayer-de Pay in ihrem Beitrag »Rosenzweigs Stellung zur Kunst« (in: Der Philosoph Franz Rosenzweig (1886–1929). Internationaler Kongreß – Kassel 1986. Hg. von Wolfdietrich Schmied-Kowarzik. 2 Bde, Freiburg, München: Alber 1988, S. 951–964) und jüngst Francesca Albertini in dem Aufsatz »Musik, Poesie, Offenbarung. Die Ästhetik Franz Rosenzweigs« (in: Musik & Ästhetik 4 [2000], H. 15, S. 55–67) vorgelegt haben, verfehlen die zentrale Pointe der von ihnen untersuchten Textabschnitte, indem sie deren Kommentarfunktion unterschlagen. Stéphane Mosès hebt in seinem Kommentar zwar die Sonderstellung der Ästhetik des *Stern* durch ein eigenes Kapitel hervor (vgl. Système et Révélation. La Philosophie de Franz Rosenzweig. Paris:

VIII

Daß Rosenzweig sich bei der Komposition des *Stern* in der Tat *bewußt* an Wagners Opernästhetik orientiert: die aufgewiesenen formal- und rezeptionsästhetischen Parallelen sich also nicht dem Zufall, sondern einem – strategischen – Kalkül verdanken, läßt sich dem thematischen Kontext des zweiten Wagner-Hinweises entnehmen, der, wie der erste, im Zusammenhang der ›Theorie der Kunst‹ fällt. Nachdem er zuvor bereits den Vorbildcharakter von Wagners Wirkungsgeschichte betont hatte, gilt sein Augenmerk nun Wagners Idee der dramatischen Darstellung. Die Stelle findet sich in dem Abschnitt »Soziologie der darstellenden Künste: Volksspiel« (SE 412–415), in dem Rosenzweig u. a. die Frage verhandelt, welche der Künste – Dichtung, Musik oder Malerei – am besten geeignet sei, die der Kunst angetragene Aufgabe einzulösen, Welt und Menschen »um[zu]schaffen« (SE 271). Der Abschnitt ist – das erklärt die Vermischung ästhetischer und theologischer Kategorien in ihm – mitten in die Darstellung des liturgischen Kirchenjahres (§§ 379–391) eingebettet, in deren Rahmen er sich freilich als merkwürdiger Fremdkörper ausnimmt:

> Die Kunst, die über den reinen Raum und die reine Zeit hinaus sich ihre Sphäre schuf, war die Poesie gewesen. Der Mensch ist ja mehr als die Räumlichkeit des Leibs, mehr auch als die Zeitlichkeit der Seele, er ist ganzer Mensch. Und so mußten über bildenden und musikalischen Künsten noch die dichtenden auftreten als die Künste des ganzen Menschen. [...] Und so müßte von der Dichtung her dem Menschen die Stimmung kommen, in der er den Weg zum letzten erlösenden Schweigen fände, das sich ihm in den weltlichen Festen der Erlösung wenigstens als Aussicht und Verheißung zeigen müßte.
>
> Aber noch weiter scheint von der Dichtung her dieser Weg in das Leben der Gemeinschaft, als er schon von den bildenden Künsten und von der Musik her war. Diese wurden wenigstens in öffentlichen Sälen, in eignen Häusern aufbewahrt und vorgeführt. Das Heim der Poesie aber, in dem sie ihre Gefangenschaft absitzt, ist der Bücherschrank. Der Raum zwischen den zwei Deckeln eines Buchs – das ist die einzige Stätte, wo die Poesie wahrhaft »reine« Kunst ist [...]. Schon indem sie laut vorgelesen wird, verläßt sie diese reine Welt ihrer Vorstellung und macht sich irgendwie gemein. Gar wenn sie als dramatische Dichtung etwa aufs Theater kommt, ist es um ihre ästhetische »Idealität« geschehen; das rechte Drama ist das Buchdrama; daß es theatralisch sei, gilt im Munde des Ästheten für ein Verbrechen, das man unfolgerechterweise Shakespeare verzeiht, Schiller aber und Wagner schwer anrechnet, obwohl sicher einmal eine Zeit kommen wird, wie sie für Schiller schon gekommen ist, wo man aufhören wird, Wagner vorzuwerfen, daß er fürs Theater theatralisch geschrieben hat. Doch bleibt auch das Theater, selbst das theatralische, noch immer reine Kunst, obwohl sie sich schon nicht ganz dem Einfluß der versammelten Menge entziehen kann; und die Zwitterwirkung des Theaters kommt eben aus dem Kampf, in den die ideale Welt des Werks dort mit der wirklichen eines versammelten Publikums notwendig geraten muß. Offenbar müßte auch die Dichtung aus den Buchdeckeln ihrer idealen Welt erlöst und in die wirkliche eingeführt werden, ehe sie zur Führerin einer Menschenmenge ins Land des gemeinsamen wechselweisen Schweigens werden könnte. (SE 412f.)

Ed. du Seuil 1982 [Collection esprit / La condition humaine], S. 249–262), bemerkt jedoch nicht, daß Rosenzweig in diesen Abschnitten methodologisch über sein eigenes Kunstwerk reflektiert.

Rosenzweig bezieht sich im letzten Teil des Zitats implizit (1) auf eine Stelle aus Wagners *Die Kunst und die Revolution*[51] und (2) auf Nietzsches – oben zitierte – Polemik gegen Wagners (und Schillers) ›Theatralik‹, die er jedoch – soviel ist hier deutlich – *nicht* teilt. Eine mögliche Erklärung für diese Differenz zum »Ästheten« Nietzsche liegt darin, daß Rosenzweig, wo er ganz allgemein vom »Buchdrama« spricht, im besonderen an den *Stern* selbst denkt, und daß es ihm an dieser Stelle darum geht, die dramatischen bzw. »theatralisch[en]« Qualitäten seines Werkes gegen den Kunstbegriff des bis dahin von ihm verehrten Nietzsche[52] zu verteidigen.

Bei dem zitierten Abschnitt würde es sich demnach um einen weiteren Selbstkommentar handeln, in dem Rosenzweig, wenigstens andeutungsweise, Antwort auf die Frage nach dem Zweck seiner Wagner-Adaption gibt: Offensichtlich soll der *Stern* – vor dem Hintergrund der geforderten »Auswirkung [der Kunst] in die Wirklichkeit« (SE 271) wäre diese Folgerung naheliegend – nach dem Ende des deutschen Kaiserreiches die kulturelle und gesellschaftliche Funktion übernehmen, die in der Wilhelminischen Ära Wagners Opern besaßen, wobei Rosenzweig sich von dieser Übernahme die Möglichkeit zu versprechen scheint: die neue – gerade im Entstehen begriffene – *politische* Ordnung Deutschlands ähnlich effizient nach weltanschaulichen Vorstellungen zu bestimmen wie Wagners Bayreuther Erben die alte. In letzter Instanz hätte Wagners Ästhetik im *Stern* also deshalb Vorbildcharakter, weil sie sich – wie die Geschichte der *Bayreuther Blätter* zeigt[53] – politisch instrumentalisieren läßt.[54]

---

[51] Die betreffende Stelle sei im Kontext zitiert, weil sie erkennen läßt, daß Rosenzweig mit Wagners kunsttheoretischen Schriften vertraut ist: »Was er [sc. der Dramatiker] schafft, wird zum Kunstwerke wirklich erst dadurch, daß es vor der Öffentlichkeit in das Leben tritt, und ein dramatisches Kunstwerk tritt nur durch das Theater in das Leben. [...] Ja, gerade das Theater soll in dieser Befreiung [sc. der Menschen] allem übrigen vorangehen; denn das Theater ist die einflußreichste Kunstanstalt; und ehe der Mensch seine edelste Tätigkeit, die künstlerische, nicht frei ausüben kann, wie sollte er da hoffen nach niedereren Richtungen frei und selbständig zu werden?« (DS 5, 305f.)

[52] Vgl. etwa, neben den Nietzsche-Stellen im *Stern* (SE 8ff., 318f.) den Brief an Rudolf Ehrenberg, in dem Rosenzweig sich affirmativ zu der »von uns allen privat irgendwie ausgeführte[n] Synthese Nietzsche-deutscher Idealismus« bekennt (BT 185); etwas plakativer, doch im gleichen Sinn, an Gertrud Oppenheim: »Nur Nietzsche (und Kant) lasse ich am Leben!« (BT 599) Während in diesen Briefstellen eine durchweg positive Einschätzung Nietzsches deutlich wird, ist Rosenzweigs Haltung im *Stern* deutlich ambivalenter. Vgl. hierzu den Beitrag von Cordula Hufnagel in diesem Band.

[53] Vgl. Fußnote 9.

[54] Daß sich dieser Zusammenhang zwischen Kultur und Politik an Wagners Leben und Werk mustergültig aufweisen läßt, erkennt Rosenzweig schon in einem Brief vom August 1909, in dem er Hans Ehrenberg von dem Projekt einer ›kulturgeschichtlichen‹ Genealogie des deutschen Imperialismus »vor der Reichsgründung« berichtet, das den Nachweis eines unmittelbaren Zusammenhangs von Kultur und Politik erbringen und in dem Wagner eine besondere Rolle spielen sollte. Dieses – unausgeführte – Projekt ist hier deshalb interessant, weil es erkennen läßt, daß Rosenzweigs Interesse an Wagner nicht zuletzt politisch motiviert ist: Wagner, schreibt er seinem Vetter, sei ihm »deshalb so interessant [...], weil hier der Zusammenhang der modernen Germanizisten

Im Postulat vom Übergreifen der Kunst auf die Wirklichkeit würde Rosenzweig demnach die Absicht artikulieren, eine kulturelle Hegemoniestellung zu gewinnen und diese dann politisch auszubauen. Für eine solche Lesart der zitierten Stelle spricht nicht nur der Suprematieanspruch, den sie – übrigens in Übereinstimmung mit Hegels Ästhetik – unter den Künsten für die Dichtung geltend macht,[55] sondern vor allem das *tertium comparationis* zwischen Bühnen- und Buchdrama, d. h. die Vorstellung, »die ideale Welt des Werks« habe sich – und zwar in der Auseinandersetzung mit dem »versammelten Publikum« – in der geschichtlichen Wirklichkeit zu behaupten. Rosenzweig verleiht dieser Idee einen entschieden *polemischen* Akzent, wenn er vom »Kampf« spricht, in den Fiktion und Realität bzw. Autor und Publikum »dort« – also, je nachdem, ob Bühnen- oder Buchdrama: im Theater oder bei der Lektüre – miteinander treten. Anlaß und Gegenstand dieses Kampfes bleiben an dieser Stelle ungeklärt; deutlich wird jedoch, daß die Wahl der literarischen Gattung ›Buchdrama‹ sich einer strategischen Überlegung verdankt, die Rosenzweig mit der Unterscheidung zwischen Buch- und Bühnendrama indirekt zu erkennen gibt. Während sich das Bühnendrama nämlich durch die *öffentliche* Aufführung im Theater »nicht ganz dem Einfluß der versammelten Menge entziehen kann« – in genauester Entsprechung zum ›Volk‹ in Wagners *Meistersingern* fungiert das Publikum hier als ein Korrektiv, auf dessen Zustimmung der Künstler angewiesen ist[56] –, umgeht das Buchdrama diese kritische Vermittlungs- und Kontrollinstanz, indem es sich direkt an den einzelnen Leser wendet.

Ist aber der »Kampf« eine zentrale Kategorie des Dramas und legt Rosenzweig in der Charakteristik des Buchdramas wirklich einen Selbstkommentar zum eigenen Werk vor, so stellt sich die Frage, welche polemische Auseinandersetzung er selber im *Stern* führt. Eine mögliche Antwort darauf ergibt sich, wenn man das ästhetische Postulat, die Kunst müsse, »um in die Wirklichkeit überzugehen, [...] Menschen umschaffen« (SE 271), im Lichte der oben herausgestellten Analogie zwischen Kunstwerk und jüdischem Volk betrachtet. Das Übergrei-

---

mit dem Vormärz durch eine Persönlichkeit hergestellt wird. [...] Du kannst dir denken, [...] wie ich das 19. scl. dabei kennen lernen werde. Natürlich wird es sehr ›histoire secrète‹; ich muß gewissermaßen die Schritte derer belauschen, die einst die hinaustragen werden, welche damals noch selbst vor der Türe standen; oder: überrealpolitische Tendenzen feststellen für eine Zeit, in der sich die realpolitischen grade erst gegen unterrealpolitische durchsetzten.« (BT 93) – Zum Verhältnis von Kunst und Politik vgl. Cordula Hufnagel: Die kultische Gebärde. Kunst, Politik, Religion im Denken Franz Rosenzweigs. Freiburg i. Br., München: Alber 1994 (Fermenta philosophica).

[55] Ein Anspruch, der Wagners ästhetischem Dogma von der Gleichberechtigung der Künste im Gesamtkunstwerk freilich entschieden zuwiderläuft.

[56] Gegen das autoritäre Kunstideal der Nürnberger Meister vertritt Hans Sachs, der unfreiwillige ›Held‹ der *Meistersinger*, die demokratische Ansicht, das »Volk« sei nicht nur Adressat der Kunst, sondern »auch Richter« über sie (DS 4, 127), und zwar mit der Begründung: es habe sich, anders als die durch Regeln und Gewohnheit abgestumpften Meister, eine natürliche Urteilskraft – den Kantischen ›Mutterwitz‹ gleichsam – bewahrt. – Rosenzweig hält demgegenüber, sich gleichsam gegen Sachs auf die Seite der konservativen Meistersinger schlagend, an einem elitären Kunstbegriff fest, der die künstliche Wirklichkeit der alltäglichen opponiert und diese in jene auflösen will.

fen der Kunst bzw. der »ideale[n] Welt des Werks« auf die Wirklichkeit ließe sich dann als Forderung verstehen, die ›kunst-lose‹, d. h. nicht-jüdische Welt zu *judaisieren* und sie zu nötigen, das ›Kunstwerk‹ Judentum als einen absoluten – also auch für sie geltenden – Maßstab anzuerkennen;[57] »Menschen umschaffen« würde bedeuten: die Nichtjuden, soweit wie möglich, zu Juden zu machen.

Das dramatische und polemische Moment dieser Zielsetzung umreißt Rosenzweig in einem Brief an Rudolf Hallo, in dem er das weltgeschichtliche Erlösungsmodell des *Stern* bündig so zusammenfaßt:

> Es gibt nur Juden weil es Nichtjuden gibt. Wir hoffen, daß es einmal nur Nichtjuden geben wird, weil es Juden gibt. Der Anfang dazu ist vor neunzehnhundert Jahren gemacht. (BT 748)

Die Stelle wirft nicht nur ein deutliches Licht auf das Verhältnis, das Rosenzweig zwischen den drei »geistigen Gestalten« (Z 146) Judentum, Heidentum und Christentum veranschlagt; sie läßt auch den Sinn der zeitlichen Dimensionierung des *Stern* in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft (resp. Schöpfung, Offenbarung und Erlösung) erkennen: Rosenzweig unterscheidet zunächst zwischen Juden und Nicht-Juden, wobei er das Selbstverständnis des jüdischen Volkes aus dem Gegensatz zu den anderen Völkern, den *gojjim*, begründet.[58] Diese Gegensätzlichkeit verliert in dem Moment ihre Starre, wo in Gestalt des Christentums (»vor neunzehnhundert Jahren«) eine dritte Größe entsteht, die, indem sie jüdische und hellenische Elemente in sich vereinigt, Judentum und Heidentum zueinander in Beziehung setzt. Rosenzweig sieht das Christentum jedoch nicht als eine Synthese zwischen diesen beiden, sondern vielmehr – und der Sache, nicht der Wertung nach stimmt er hierin mit Nietzsche überein[59] – als ein Instrument, mit dem das Judentum seine geistige Vorherrschaft – in Nietzsches Terminologie: die ›Umwertung aller Werte‹ – unter den Völkern durchzusetzen vermag. Denn indem das Christentum theologische und moralische Begriffe und Wertsetzungen jüdischen Ursprungs – in Form des ›Alten Testaments‹ und des biblischen Gottes – übernimmt und durch seine Mission in der ganzen Welt verbreitet, leistet es unweigerlich – und in Anbetracht seiner anti-judaistischen

---

[57] Eine Lesart, die sich auf die Beobachtung von Stéphane Mosès stützen kann, »que, chez Rosenzweig, une vision absolument *réaliste* de l'histoire coexiste avec une vision entièrement *idéaliste* du peuple juif« (Mosès, Système et Révélation [Anm. 50], S. 225; Hervorhebungen ebd.; der Satz fehlt in der deutschen Übersetzung). Die »ideale Welt des Werks« (SE 413) wäre demnach als Analogie zum jüdischen Volk zu verstehen.

[58] Schon in dem frühen, zu Lebzeiten unveröffentlichten Aufsatz »Judentum und Deutschtum. Bemerkungen zur Hermann Cohenschen Schrift« (in *Zweistromland* [1984] unter dem falschen Titel »Deutschtum und Judentum« [Z 169ff.] veröffentlicht) begreift Rosenzweig das Judentum nicht aus einem substantiellen oder essentiellen Kern (etwa der Thora), sondern aus dem polemischen Antagonismus zu den Völkern, unter denen es im Exil lebt. Jüdisches Selbstverständnis gibt es für ihn gleichsam nur in Reaktion auf bzw. als Ressentiment gegen die Nichtjuden.

[59] Vgl. Friedrich Nietzsche: Zur Genealogie der Moral. In: ders., Sämtliche Werke (Anm. 47), Bd 5, Erste Abhandlung, 8. Abschnitt, S. 268f.; ders., Der Antichrist. In: ebd., Bd 6, §§ 39–44, S. 211–221.

Tendenzen: unwillkürlich – einen Beitrag zur jüdischen »Selbstbehauptung«, in der Rosenzweig den »seelischen Grundtrieb, der uns [sc. Juden] durch die Jahrhunderte trägt« erkennt (Z 170).[60] Ziel dieses Selbstbehauptungskampfes ist es, das ursprüngliche, gleichsam *natur*gegebene Verhältnis zwischen Juden und Nicht-Juden umzukehren und die *von jüdischer Seite* gemachte Differenz zu den Heiden, aus der das Judentum sein Selbstverständnis ableitet, zu einer *universal* gültigen Kategorie zu erheben – was freilich nur gelingen kann, wenn Heiden (und Christen) sich, auf welchen Wegen auch immer, bereit finden, das jüdische Freund-Feind-Denken zu teilen: also entweder Juden zu werden oder aber – da neutraler Boden von Rosenzweig nicht vorgesehen ist – sich selbst aus dem Gegensatz zum Judentum heraus zu verstehen.

IX

Im *Stern* erschließt sich diese polemische Redeintention erst aus der Katastrophe des Dramas im dritten Teil, und zwar aus dem doppelten Konflikt, in den das Judentum hier – als völkische »Blutsgemeinschaft« (SE 333) zu anderen Völkern; als monotheistischer Glaube zum Christentum – tritt. Rosenzweig *inszeniert* diesen Konflikt – und das allein ließe erkennen, daß Wagners *Ring* auch für die dramatische Handlung des *Stern* Vorbild ist – vor dem Hintergrund der Frage nach der ›Erlösung‹ der Menschheit, die das jüdische Volk bereits vor dem Ende der Welt an seinen hohen Feiertagen vorwegnimmt:

> So stellen die gewaltigen Tage, der Neujahrstag und der Tag der Versöhnung, die ewige Erlösung mitten in die Zeit. [...] Das Gericht, das sonst in die Endzeit gelegt wird, hier wird es unmittelbar in den gegenwärtigen Augenblick gesetzt. [...] Wie das Jahr an diesen Tagen unmittelbar die Ewigkeit vertritt, so Israel an ihnen unmittelbar die Menschheit. (SE 360f.)

[60] Die Absicht, das Christentum bzw. die christliche Theologie jüdisch zu unterwandern, um sie für diese polemische Zielsetzung zu instrumentalisieren, zeichnet sich bereits in den Briefen ab, die Rosenzweig unmittelbar nach seiner Entscheidung, Jude zu bleiben, verfaßte. So schreibt er seiner Mutter im Oktober 1913: »daß das Alte Testament ›Gottes Wort‹ ist, das ›Heil‹ von den Juden gekommen ist [...], und der Gott, der ›Himmel und Erde geschaffen‹, der ›Gott Abrahams, der Gott Isaaks und der Gott Jakobs‹ [...] der ›Vater Jesu Christi‹ ist[:] Dies hat die Kirche gegen die Gnostiker [...] durchgefochten, und kein verständiger Jude wird ihr hierfür nicht dankbar sein.« (BT 129) Von Rudolf Ehrenberg fordert er »die Anerkennung dieses Volks Israels [*sic*] selber vom Standpunkt christlicher *Theologie*« (BT 137), wobei eine entsprechende Anerkennung des christlichen Evangeliums auf jüdischer Seite – und das läßt die Asymmetrie des Verhältnisses erkennen – nicht vorgesehen ist. Im Gegenteil: »Sie wissen so gut wie ich«, schreibt Rosenzweig im Herbst 1916 an Eugen Rosenstock, »daß wir« – gemeint sind die Juden – »die weltüberwindende Fiktion des christlichen Dogmas nicht mitmachen, [...] gebildet formuliert [...]: daß wir die Grundlage der gegenwärtigen Kultur verleugnen [...] und ungebildet formuliert: daß wir Christus gekreuzigt haben und es, glauben Sie *mir*, jederzeit wieder tun würden, wir allein auf der weiten Welt [...].« (BT 252) (Alle Hervorhebungen in diesen Zitaten von Rosenzweig.)

Die Darstellung des jüdischen Festkalenders ist darauf angelegt, das Schicksal der Menschheit von der Versöhnung abhängig zu machen, die das Judentum am *Jom Kippur* von *seinem* Gott erwirkt. Rosenzweig stattet den ›Versöhnungstag‹ – und das ist die strategische Pointe dieser Stelle – freilich mit einer universalen Bedeutung aus, die er als *nationaler* Feiertag gar nicht hat, denn die Juden erflehen hier, wie eine genauere Betrachtung der *Jom Kippur*-Liturgie zeigen würde, Vergebung für *ihre* Sünden, und nicht für diejenigen der Menschheit. Die polemische Intention dieser universalistischen Umdeutung besteht darin, daß Rosenzweig, wenn er dem Judentum die Mittlerposition zwischen Gott und den Menschen zuweist, *implizit* den Heilsanspruch des christlichen Evangeliums (bzw. des Römerbriefes) aufhebt und, indem er das jüdische Volk die Rolle Christi übernehmen läßt, die jüdisch-christliche Streitfrage, die er in der ›Theorie der Kunst‹ nur angedeutet hatte, zugunsten des Judentums entscheidet.

Der *Jom Kippur* ist also für den *Stern* insgesamt von zentraler Bedeutung, und zwar sowohl in inhaltlicher, als auch in struktureller Hinsicht. Folgt man Rosenzweigs Deutung, so bringt »[j]ene letzte ganz all-menschheitliche Gebärde des Kniefalls an unseren Erlösungsfesten« (SE 414) die *Unmittelbarkeit* des jüdischen Gottesverhältnisses zum Ausdruck und schließt damit den thematischen Kreis, den der Autor mit dem Erkenntnisversprechen: »Dem lebendigen Menschen erscheint der lebendige Gott« (SE 21) in der Einleitung zum ersten *Stern*-Teil eröffnet hatte. Diese »all-menschheitliche Gebärde« – Rosenzweig deutet den *Jom Kippur* im Licht von *Oper und Drama*[61] – bindet den biblischen Gott, nachdem dieser mit den Christen gleichsam fremdgegangen ist, wieder an das jüdische Volk zurück[62] und legitimiert damit dessen »Anspruch, als Einzelnes dennoch Alles zu sein« (SE 339).

---

[61] Das Judentum erfüllt, indem es die tänzerische Gebärde in den Gottesdienst aufnimmt, gleichsam Wagners Forderung nach einer sinnlich greifbaren Darstellung des Menschen. Rosenzweig scheint sich an dieser Stelle auf folgenden Passus aus Wagners Kunstschrift *Oper und Drama* zu beziehen: »Die Gebärde des Leibes ist insofern ein vollkommen Unaussprechliches, als die Sprache sie nur zu schildern, zu deuten vermag [...]. Etwas, was die Wortsprache vollkommen mitteilen kann, also ein vom Verstand an den Verstand mitzuteilender Gegenstand, bedarf der Begleitung [...] durch die Gebärde gar nicht [...].« (DS 7, 310) Im oben zitierten Kontext paraphrasiert Rosenzweig diese Stelle mit Bezug auf den jüdischen Kniefall am *Jom Kippur* so: »Denn die Gebärde allein ist jenseits von Tat und Rede; nicht die Gebärde freilich, die etwas sagen will; sie wäre ein kümmerlicher Ersatz nur der eignen Tat; sondern die Gebärde, die ganz frei, ganz schöpferisch geworden ist [...]. Denn wo ein Mensch sich ganz in seiner Gebärde ausdrückt, da fällt in einer ›wunderbaren leisen‹ Rührung der Raum, der Mensch von Menschen trennt [...].« (SE 413f.) Im letzten Satz zitiert Rosenzweig – übrigens nicht korrekt – aus ›Isoldes Liebestod‹ am Schluß des dritten *Tristan*-Aktes: »Höre ich nur / diese Weise, / die so *wunder- / voll und leise*, / Wonne klagend / alles sagend, / [...] / um mich klingt?« (DS 4, 81; meine Hervorhebung, C. N.)

[62] Eine Deutung, die etwa Jacob Taubes vorschlägt, wenn er die »These« vertritt, die Jom Kippur-Liturgie übersetze die »Kontroverse zwischen Gott und Mose« – gemeint ist die Entbindung Gottes von seinem Schwur, Israel zu vernichten (vgl. Ex 32, 10) – »ins Ritual« (Jacob Taubes: Die politische Theologie des Paulus. Vorträge, gehalten an der

Freilich bleibt der totalitäre Anspruch, den Rosenzweig hier für das Judentum geltend macht, über rund drei Viertel des *Stern* verborgen: Rosenzweig erzählt die Handlung – und das ist die zentrale Pointe der *dramatischen* Komposition des Werks – aus der Perspektive des tragischen Helden, der, wie Siegfried im ersten Akt der *Götterdämmerung*, nichts von den geschichtlichen Zusammenhängen weiß, die die Situation, in die er gerät, bestimmen. Während aber Siegfried der Intrige Hagens zum Opfer fällt, kann der Held des *Stern* der existentiellen Bedrohung entgehen und nach einem »Ausweg aus dem Engpaß des Nichts« suchen (SE 4), das er in der Todesangst erfahren hatte. Diese Suche beginnt im ersten *Stern*-Teil mit den kulturellen Ursprüngen der Menschheitsgeschichte in Asien und führt dann über den antiken Hellenismus ins neuzeitliche Abendland, dessen ›Untergang‹ der Held im Krieg miterlebt zu haben glaubt. Rosenzweig konstruiert in diesem ersten Teil, den er später auch als »Philosophie des Heidentums« (Z 147) bezeichnet, eine Art kulturgeschichtliche Genealogie des Weltkriegsszenarios, mit dem das Werk, gleichsam am Ende der *Götterdämmerung* einsetzend, so wirkungsvoll beginnt: eine Genealogie, die im Idealismus, den asiatischen Religionen und im Hellenismus die ›Mächte‹ namhaft machen will, die den Menschen nur als bloßes Gattungswesen sehen, nicht aber »in der schlechthinnigen Einzelheit seines Eigenwesens« (SE 10), und die den gesuchten »Ausweg« daher nicht weisen können.

Erst vor dem Hintergrund dieser Erkenntnisaporie kann der Held – und mit ihm der Leser – dann die Offenbarung, die er im zweiten Teil des *Stern* ›erlebt‹, als die Rettung empfinden, die ihn aus dem Bannkreis des Abendlandes hinaustreten und die Identität eines Selbst finden läßt, das er in Asien, im antiken Griechenland und im modernen Europa vergeblich suchte. Das Offenbarungserlebnis fordert aber, gleichsam als Preis für die Rettung, die Rückkehr des Helden in die »unerlöste Welt« (SE 460), die er am Ende des ersten Teils enttäuscht verlassen hatte und die er nun als »gottgeliebte Seele« (SE 239) zum Glauben bekehren soll. In Entsprechung zur *kultur*geschichtlichen Genealogie des Abendlandes, die im ersten Teil die geistigen Wurzeln Europas offenlegte, entwickelt Rosenzweig – nach wie vor in der Maske des Helden – im dritten Teil die *welt*geschichtliche Genealogie der ›Offenbarung‹, als deren historische ›Träger‹ er Judentum und Christentum entdeckt. Da ihm die genauere Untersuchung der beiden zeigt, daß das Christentum mit Elementen der heidnischen Welt durchsetzt ist – jener Welt also, aus der ihn das Offenbarungserlebnis befreite – und als die historisch jüngere Erscheinung auf das Judentum zurückgeht, gelangt der Held schließlich zur Einsicht, daß allein das jüdische Volk im »Besitz der Wahrheit« ist (SE 437), die er zu suchen ausgezogen war. Damit schließt sich am Ende des *Stern* der Kreis, aus dem der Held zu Beginn des Dramas hinaustrat; wobei ihm die Welt, die er

Forschungsstätte der Evangelischen Studiengemeinschaft in Heidelberg, 23.–27. Februar 1987. Nach Tonbandaufzeichnungen redigierte Fassung hg. von Aleida Assmann. 2. Aufl., München: Fink 1995, S. 47). Taubes' Darstellung läßt erkennen, wie unglaubwürdig – man möchte fast sagen: wie *theatralisch* – Rosenzweigs Versuch ist, den *Jom Kippur* als eine universale Versöhnungsgeste zu deuten.

durchmessen hat, auf seinem Weg eine andere, eine »jüdische Welt« nämlich (SE 340), geworden ist.

Die Verwandtschaft zur Handlung des *Ring* zeigt sich also nicht allein in den inhaltlichen Parallelen, auf die oben verwiesen wurde, sondern grundsätzlicher noch in der strukturellen Verknüpfung von Helden- und Weltendrama, die auch der Gesamtkonzeption des Stern zugrunde liegt. In beiden Fällen ergibt sich die charakteristische Handlungsstruktur aus der durchgängigen Verzahnung eines bzw. mehrerer individueller ›Schicksale‹ mit dem weltgeschichtlichen, gleichsam kosmologischen Gesamtzusammenhang, wobei der Unterschied darin besteht, daß die entscheidenden Handlungsträger des Ring – Wotan, Brünnhilde und Siegfried – einander ablösen, der Held im *Stern* hingegen identisch bleibt. Die hohe Wirkung, die mit einer solchen Verzahnung zweier unterschiedlicher Handlungsebenen zu erzielen ist, beschreibt Rosenzweig in einem Brief an die Eltern vom 23. Juli 1917:

> Wagner, der den Mut hatte, aus der Metaphysik die Haupthandlung zu machen und die menschlichen Angelegenheiten – in der Götterdämmerung – nur in diesen Rahmen hineinzuzeichnen, hat trotz der notwendigen Unklarheiten der ›musikdramatischen‹ Form doch etwas viel Lebendigeres zustandegebracht. Ihn hat eben das Problem wirklich interessiert und deshalb hat er es nicht als ein Stück Geschichte behandelt, sondern als unmittelbare Gegenwart [...]. (BT 423)

Im Licht dieser Briefstelle erscheint die These nicht unbegründet, daß Rosenzweig auch die dramatische Konzeption des *Stern* in bewußter Anlehnung an den *Ring* vornimmt. Im Vergleich zu Wagners Weltendrama erhöht sich die Wirkung dieser Verknüpfung hier noch dadurch, daß die »Metaphysik« des *Stern*, anders als die des *Ring*, eine reale, dem Leser vertraute Entsprechung hat und der Bezug zwischen Kunst und geschichtlicher Wirklichkeit wie selbstverständlich gegeben ist.

Die strategische Pointe dieser Konzeption besteht darin, daß sie es Rosenzweig ermöglicht, die polemische Redeabsicht des *Stern* gar nicht erst zu benennen. Indem er dem Leser die Rolle des Helden zuspielt und ihn, von der ersten Seite an, in die dramatische Handlung einbezieht, kann er ihn nach und nach an das Judentum heranführen und ihn auf dem langen (Lektüre-)Weg dorthin alle nicht-jüdischen Positionen mit der impliziten Begründung verwerfen lassen, daß sie dem existentiellen Erkenntnisideal, das er in der Einleitung zum ersten Teil aufgestellt hatte, nicht genügen. Gelingt die – von Rosenzweig beabsichtigte – Identifikation mit dem Helden, so erliegt der Leser der Illusion, das Geschehen aus dessen Perspektive zu erleben und entdeckt am Ende des Werks, daß er, sofern er dies nicht schon von Geburt ist, ›eigentlich‹ Jude werden müßte. Ein nicht-jüdischer Leser könnte aus einer affirmativen *Stern*-Lektüre etwa die Konsequenz ziehen, entweder zum Judentum zu konvertieren oder aber – und darin besteht wohl die Redeabsicht Rosenzweigs dem christlichen Publikum gegenüber – an der »Judaisierung des Christentums« und der »Ausschaltung Christi« (BT 555) als Zielen eines jüdisch-christlichen Dialogs mitzuwirken.

X

Das Ende der Weltgeschichte nimmt Rosenzweig – weit vor dem Ende des *Stern* – in zwei Bildern vorweg, deren eines auf die Schilderung des Weltgerichts im Buch *Jesaja* anspielt, während das andere, mehr oder weniger deutlich, den ›Weltenbrand‹ am Ende der *Götterdämmerung* ›zitiert‹. Die Gerichtsszene fällt auf, weil hier, im Unterschied zu *Jesaja* und anderen biblischen Apokalypsen, nicht Gott das Gericht hält, sondern die Juden:

> Ja, das Ihr ist grauenhaft. Es ist das Gericht. Das Wir kann nicht vermeiden, dies Gericht zu halten; denn nur in diesem Gericht gibt es der Allheit seines Wir bestimmten Inhalt, der doch kein besonderer Inhalt ist, ihm nichts von seiner Allheit nimmt [...]. So muß das Wir Ihr sagen, [...] obwohl es doch nur vorwegnehmend es sagen kann, und letzte Bestätigung aus anderm, letztem Munde erwarten muß. Das ist die entscheidende Vorwegnahme, dieses scheidende Gericht, worin das kommende Reich als kommendes wirklich und dadurch die Ewigkeit Tatsache ist. Der Heilige des Herrn muß das Gericht Gottes vorwegnehmen; er muß seine Feinde für die Feinde Gottes erkennen. (SE 264f.)

In einer aufschlußreichen Verkehrung des Psalmverses (Ps 139,21) meint der *Stern*-Erzähler, »seine Feinde« zu Feinden Gottes ernennen zu *müssen*, um diese, noch bevor Gott selbst dies tun kann, zu richten. Dem *anschließenden* Gericht Gottes bleibt dann nur noch übrig, »die Scheidung, nachdem und indem es sie bestätigt«, zu tilgen und »die Feuer der Hölle« zu löschen (SE 265).

Rosenzweig greift diese apokalyptische Vision am Ende seiner Darstellung des Christentums noch einmal auf. »Der Weg«, heißt es dort, »ist zu Ende, wo die Heimat erreicht ist. Denn er ist zwar ewig, da sein Ende in der Ewigkeit ist, aber gleichwohl endlich, denn die Ewigkeit ist sein Ende. Wo alles brennt, da gibt es keine Strahlen mehr. Da ist alles ein Licht.« (SE 422) Im Blick auf die Metaphernsprache des letzten *Stern*-Teils – »Strahlen« und »Weg« sind dort Bilder für das Christentum – scheint es, als wolle das Feuer – u. a. eine Metapher fürs Judentum – auch die Christen verschlingen. Die theologische Antinomie, die Rosenzweig im Zusammenhang seiner Kunsttheorie andeutete, fände ihre Auflösung demnach erst in der endgültigen Überwindung des Feindes, und insofern alle Nicht-Juden potentielle Feinde des jüdischen Volkes sind: im Endsieg des Judentums als dem politischen Äquivalent seiner eschatologischen Hoffnungen. Während im Weltenbrand am Ende des *Ring* die alte Rechtsordnung vergeht und damit die Voraussetzung für eine neue Menschheit geschaffen wird, inszeniert Rosenzweig das Weltende im *Stern* als ein Strafgericht, das er mit dem Schlußbild der *Götterdämmerung* ›überblendet‹. Seine Wagner-Leidenschaft paart sich in dieser Szene mit einer Vision, in der – wie es scheint – allein die Juden das Gericht überleben, das sie selber halten dürfen.